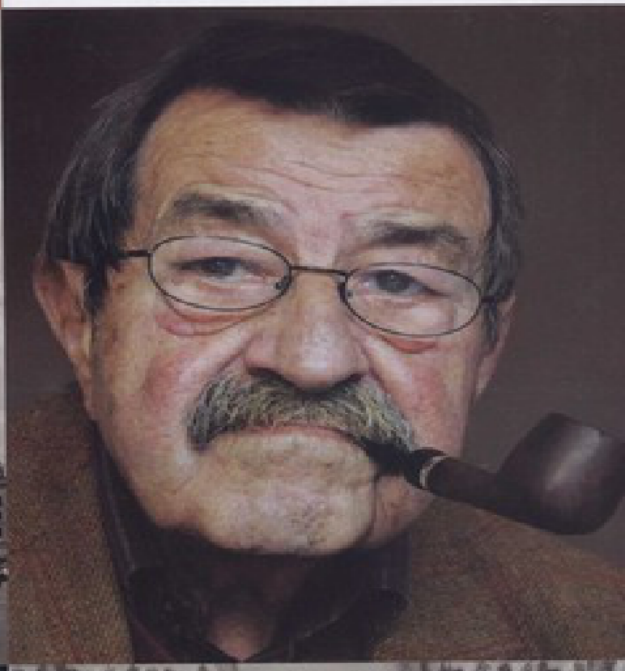
ГЮНТЕР ГРАСС



Ирина Млечина

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Роман «Жестяной барабан» принес Понтеру Грассу (1927–2015) мировую славу. Он один из немногих немецких писателей, удостоенных Нобелевской премии по литературе. Его жизнь и творчество вместили историю самых драматических событий, происходивших в центре Европы. И в своих книгах он неустанно пытался ответить на вопрос: как всё это могло случиться? В конце Второй мировой войны Грасс был призван в войска СС, в молодые годы агитировал за социал-демократов, на склоне лет выразил сомнение: а не опасно ли объединение Германии?

Невероятные сюжетные линии, переливающиеся всеми красками авторской фантазии, изощренная художественная структура и сложная оптика восхищают читателей Грасса. Его поразительное гротескно-аллегорическое видение мира завораживает. Грасс, кажется, одинаково владел всеми жанрами. Он писал стихи и рисовал, большинство своих книг он оформил сам.

Доктор филологических наук Ирина Млечина, один из лучших знатоков современной немецкой литературы, мастерски рисует портрет одного из самых оригинальных современных прозаиков и драматургов. Российского читателя еще ждут встречи с Грассом — далеко не всё, написанное им, переведено на русский язык.

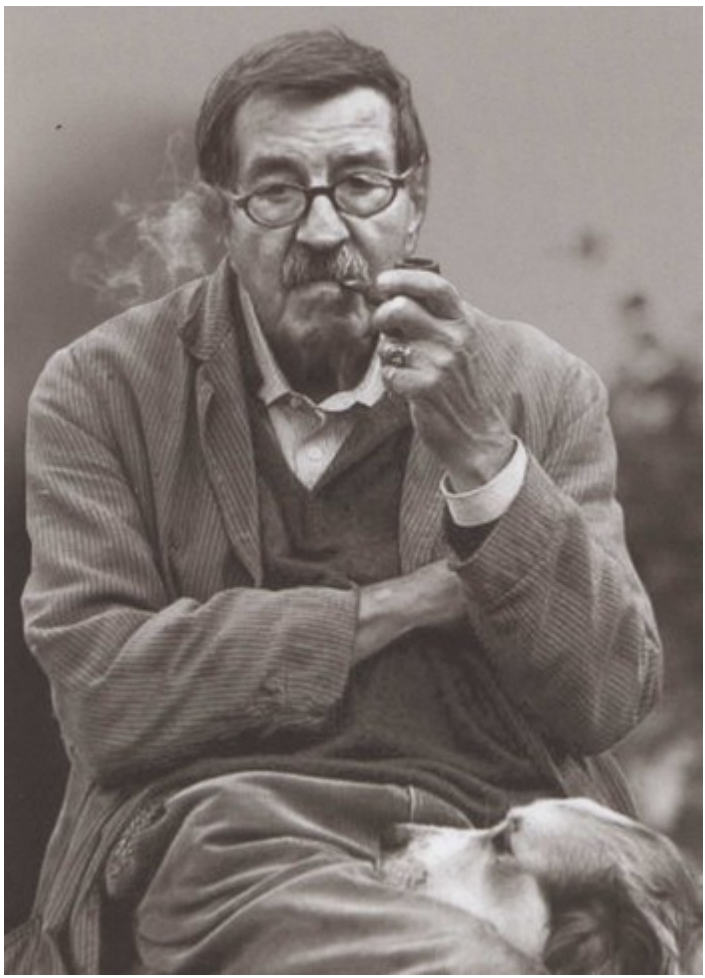
знак информационной продукции 16+

- И. В. Млечина
  - ОТ АВТОРА
  - Глава I
  - Глава II
  - Глава III
  - Глава IV
  - Глава V
  - Глава VI
  - Глава VII
  - Глава VIII
  - Глава IX
  - Глава X
  - ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ
  - ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ГЮНТЕРА ГРАССА
  - ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГЮНТЕРА ГРАССА
  - ИЛЛЮСТРАЦИИ

- notes
  - 1
  - 2

И. В. Млечина
Гюнтер Грасс

ОТ АВТОРА



Давным-давно, страшно сказать — в 1966 году, «Литературная газета» предложила одной молодой германистке написать что-то вроде рецензии о только что изданной в ФРГ и уже поставленной на сцене пьесе западногерманского писателя Гюнтера Грасса. Вокруг пьесы, сообщили ей сотрудники редакции, поднялся большой шум, точнее — скандал. А газеты —

даже в советские времена — очень любили что-нибудь «жареное». Вот и «Литгазета» клюнула на скандальную пьесу.

Германистка легкомысленно согласилась — она к тому времени еще не читала Грасса. Да и как бы она могла это сделать? Ведь прочитать какое-нибудь произведение писателя ФРГ можно было только в русском переводе — в журнале «Иностранная литература» или в виде книги, изданной в одном из государственных издательств. Это были тщательно отобранные, отфильтрованные произведения — ничего «идеологически чуждого» с «империалистического Запада» к нам проникнуть не могло. Правда, среди отобранного и изданного, слава богу, встречались очень хорошие и даже выдающиеся авторы, например Генрих Бёлль.

Существовала, конечно, возможность почитать что-нибудь запретное в «спецхране» крупнейших библиотек. Но для этого надо было принести из очень солидного учреждения документ с круглой печатью, удостоверяющий, что имярек непременно нуждается в прочтении определенной книги или журнала в связи с тем, что выполняет научную или другую государственно важную работу. Но как в ту пору достать такую бумагу?!

Зато легко было добыть книги из ГДР — «первого на немецкой земле государства рабочих и крестьян». Достаточно было поехать на тогдашнюю улицу Горького, ныне Тверскую, в книжный магазин «Дружба», где продавались сочинения авторов из социалистических стран на соответствующих языках. Молодая германистка именно так и поступала — покупала наугад сочинения «наших» немецких авторов, стоившие, кстати, очень дешево. Она исправно их читала, кое-что переводила или писала статьи и заметки.

А тут вдруг Грасс — о нем тогда в Советском Союзе мало кто знал, разве что искушенные международники, избранная каста советской журналистики. Их излюбленной темой — если речь шла о ФРГ — была неонацистская угроза. «Неофашисты поднимают голову», «Шабаш недобитых», «Вечно вчерашние жаждут реванша» — так или примерно так назывались их статьи. Упрямая германистка впоследствии даже собрала коллекцию подобных заголовков из советских центральных газет. Все они были примерно в этом духе. Если речь, конечно, не шла о западногерманских коммунистах, которые, естественно, жаждали мира и социализма и готовы были за это каждый день идти на бой (как сказал бы Гете).

«Литературная газета», заказав германистке статью, снабдила ее немецким текстом — из «спецхрана» была доставлена в редакцию и передана ей тоненькая книжечка «Плебеи репетируют

восстание» (так называлась модная тогда пьеса Гюнтера Грасса). Пока германистка взахлеб читала текст, в международном отделе «ЛГ» созрел более масштабный план: не разменяться на мелочи, а сразу выдать большой опус про вышеозначенного писателя и его главный роман «Жестяной барабан». Ей снова привезли из «спецхрана» книгу — на сей раз толстую.

Она принялась читать и поняла, что никогда в жизни ничего подобного не встречала. Это было захватывающее, завораживающее чтение. Прочитав немалое количество сочинений гэдээровских авторов и гораздо меньшее количество произведений из ФРГ, включая действительно восхитительного Бёлля, германистка столкнулась с литературой совершенно непривычной стилистики и выразительности, нового для нее подхода к истории и современности. Она, можно сказать, была потрясена. В послесловии к роману, написанном одним западногерманским критиком, она к тому же — впервые в жизни — прочитала что-то про типологическое сходство тоталитарных режимов в Европе XX века и была крайне этим озадачена и взволнована.

Однажды, навещая в Доме творчества писателей «Малеевка» под Рузой своего отца, она встретила там известного литературоведа и германиста Льва Копелева, с коим была немного знакома. Он пригласил ее зайти к нему в комнату, где он жил со своей женой Раисой Орловой — специалистом по американской литературе, чтобы показать кое-какие немецкие книги. Его диван был завален западногерманскими изданиями, и гостья не решилась спросить, как они к нему попали. Среди книг она увидела знакомую обложку — это был роман «Жестяной барабан». Она схватила книгу и спросила Копелева, читал ли он роман и послесловие к нему. «Ведь там такое написано!» — краснея от волнения, промолвила она. — «А что именно?» — поинтересовался Копелев. — «Ну… про сходство диктатур и т. д.», — ответила она. Копелев засмеялся и спросил: «А вы сами никогда об этом не задумывались? Только говорите тише, тут перегородки тонкие…» Это было, повторю, в 1966 году, в разгар «холодной войны» и идеологических сражений между двумя мощными военно-стратегическими блоками.

Так или иначе, статья о Грассе была написана летом того же года и сразу пошла в номер. Подана она была шикарно. Большими и жирными латинскими буквами был набран заголовок: «Tertium non datur» («Третьего не дано»). А чуть ниже и менее крупными буквами — подзаголовок: «Блеск и нищета Гюнтера Грасса». Еще никогда молодая германистка не решалась писать так дерзко и лихо. Но по одобрительной реакции

начальства международного отдела она поняла, что попала в точку, что от нее ждали именно такого материала.

Уже заголовок подсказывал, что автор статьи занял по отношению к автору романа нечто вроде менторской позиции, напомнив тому, что «третьего не дано», то есть что надо выбирать только между поджигателями войны и теми, кто ведет мир в светлое будущее. Иначе — тупик, конец: заблудился человек на историческом перекрестке и не знает, куда дальше идти, — в общем, потерял путеводную нить.

Отдав должное Грассу-художнику, германистка подвергла его зубодробительной критике во всём остальном: не занял правильной идеологической позиции, не так понимает исторический процесс. И вообще в политическом плане Грасс хромал, надо было его немножко подтянуть, объяснить, в чем он не прав, не отвергая его с ходу, ведь как художник он всё-таки очень одарен. Всё это было написано с задором и хлестко. Она знала, что газета — это идеологический орган, коллективный агитатор и пропагандист.

Вскоре (а возможно, уже тогда, когда она писала) ей стало стыдно за эту статью, ведь роман ее на самом деле потряс. Более того, он ее восхитил. Она была в восторге от придуманного автором главного героя — ребенка, который из отвращения к миру взрослых в три года решил больше не расти, чтобы не бренчать выручкой в кассе бакалейной лавки своих родителей. Но германистка понимала, что если выразит восторг и ничего не скажет об идейных пороках романа, статью не напечатают, а ей очень хотелось напечататься.

К тому же Грасса и на Западе воспринимали весьма неоднозначно: одни хвалили, другие ругали, третьи попросту пытались смешать с грязью. Суровость некоторых западных критиков должна была чуточку примирить германистку с самой собой: мол, не только она позволяет себе критиковать Грасса. И тем не менее ей со временем становилось всё более неловко перед художником, которого сегодня без всяких натяжек можно назвать великим. С тех пор она всячески старалась загладить свою вину: писала о других романах Грасса уже совсем иначе, без прежней лихости, всерьез, стараясь глубже проникнуть в его сложный творческий мир. Собственно, ради этого она — то есть я, та самая бывшая молодая, а ныне, как теперь говорят, сильно «возрастная» германистка — и решила написать эту книгу о нашем современнике, нобелевском лауреате Гюнтере Грассе. Конечно, невозможно рассказать обо всём — Грасс был очень плодовит, он написал множество романов, пьес, стихов. К тому же он и художник, точнее, график, а еще скульптор. Большинство

своих книг он оформлял сам. Всё это многообразие вряд ли получится охватить, но сделать попытку необходимо.

Глава I
ПОДРУЧНЫЕ ПАМЯТИ: ЛУКОВИЦА, ЯНТАРЬ И ДР

Наверное, следовало бы начать с «Жестяного барабана» — эпического первенца Грасса, принесшего ему мировую славу. Но поскольку речь пойдет не только о творчестве, но и о жизни художника, стоит сразу обратиться к одной из самых поздних его книг — мемуарному роману, или просто тому воспоминаний, точное название которого переводится так: «За чисткой лука». Русский переводчик Борис Хлебников озаглавил это сочинение «Луковица памяти». Немецкое название точнее выражает мысль Грасса — во время чистки лука обнажается один слой за другим, таков процесс воспоминаний: за поверхностной пленкой, чешуйкой прячется еще множество слоев. Но зато «Луковица памяти» — вполне прозрачная метафора, и звучит она лучше. Так что воспользуемся — с благодарностью — уже имеющимся переводом.

Собственно, это первая и самая замечательная часть трилогии воспоминаний. О двух других ее частях будет рассказано позже. Первая — самая содержательная, самая наполненная реальной жизнью. В ней отражен важнейший период жизни автора. Он очень критично, не щадя ни себя, ни время, повествует о своем детстве, юности, молодости. В других произведениях он иногда наделяет некоторых персонажей деталями и эпизодами своей биографии. Но о личной судьбе, столь откровенно и искренне, он пишет только здесь. Внутри как бы ограниченного двумя десятилетиями исторического пространства — с 1939 года, начала Второй мировой войны, до 1959-го, когда был издан «Жестяной барабан», — уместилась вся жизнь писателя, родившегося в 1927 году в Данциге, бывшем «вольном городе», который теперь носит польское название Гданьск.

Он рассказывает о детстве, проведенном в «душной» атмосфере родительского дома и мелкобуржуазной, мещанской среды, о школьных годах, о том, как подростком впитывал дух национал-социализма, как юношей оказался во вспомогательных частях противовоздушной обороны, отработал положенную повинность на трудовом фронте. Желая выглядеть настоящим мужчиной и героем, Гюнтер попросился добровольцем на подводный флот, пользовавшийся особой популярностью среди

большинства его сверстников, но его не взяли по возрасту. Зато в 17 лет его призвали в армию, и он оказался в частях «Ваффен СС», чему не удивился и внутренне не воспротивился, а скорее испытал чувство гордости, считая эсэсовские подразделения военной элитой Германии.

Луковица, нарисованная Гюнтером Грассом на обложке книги, — главный и самый надежный «ассистент» его памяти. Если донимать память вопросами, она уподобляется луковице: при чистке обнаруживаются письмена, которые можно читать, но смысл их не так-то легко раскрывается, ведь эти письмена зашифрованы. «Под первой сухо шуршащей пергаментной кожицей находится следующая, которая, едва отслоившись, открывает влажную третью, под ней, перешептываясь, ждут свой черед четвертая, пятая… И на каждой пленочке проступают давно хранившиеся слова или витиеватые знаки, будто некий тайнописец начертал их тогда, когда луковица еще только нарождалась» (здесь и далее перевод Б. Хлебникова).

Итак, луковица — поводырь через лабиринты прихотливой памяти; вспомнишь один эпизод, а он потянет за собой другие. Но точны ли они, правильно ли расшифрованы? Много луковичной шелухи скопится перед автором, вспоминающим свою жизнь, которая пришлась на годы нацизма, Второй мировой войны, военного краха третьего рейха, не заживающих еще долгие десятилетия душевных (да и физических) ран. Он вспоминает первые трудные послевоенные годы, включающие госпиталь — легкое ранение в плечо спасло, можно сказать, ему жизнь (хотя осколок так и остался в теле). Он был отправлен в тыловой лазарет и потому не погиб, как его столь же юные «однополчане» в какой-нибудь прифронтовой рощице в самом конце войны, когда уже вовсю наступали советские части. Потом был американский лагерь для военнопленных, где судьба свела его с Йозефом Ратцингером, будущим папой Бенедиктом XVI. В лагере он постоянно ощущал голод и долго потом никак не мог его утолить. А затем работа на калийном руднике, на кладбище, где он овладел ремеслом каменотеса, учеба в Дюссельдорфе и Западном Берлине, где он осваивал профессию скульптора и графика, играл в джазе, сочинял первые тексты…

Взламывая «секретный луковичный код», Гюнтер Грасс точными штрихами набрасывает прихотливый рисунок своей жизни, пестрой, изменчивой реальности — от первых данцигских лет до первых литературных успехов.

Поскольку детство и отрочество Грасса прошли в Данциге и он и вся его семья по воле исторических обстоятельств оказались вынужденными переселенцами, у него не осталось никакого

материального имущества, засвидетельствовавшего ранние годы его жизни — ни школьных табелей, ни дневников, ни других «продуктов раннего творчества». Не осталось, как говорил об экзистенциальной ситуации разгромленного рейха философ Карл Ясперс, даже «имущества памяти». К тому же память, по мнению Грасса, «наиболее сомнительная из всех свидетельниц» — «капризная, часто страдающая мигренью дама». И потому ему нужны «подсобные средства». Одно из них — уже упомянутая луковица. Но поскольку она не спешит делиться своими секретами, пряча в слоистой пергаментной бездне следы былого, в ход идут другие подручные памяти, в первую очередь «медово-желтые прозрачные кусочки» — янтарь, найденный самим писателем на балтийском побережье или купленный у торговца. Если ими правильно пользоваться, если найти к ним подход, закапсулированные в застывшей смоле крошечные живые существа — мошки, жучки и пр. начинают говорить сами и «развязывают язык» автору. После пристального изучения янтарь выдает свои тайны, «казавшиеся прежде надежно укрытыми». И когда воображаемая луковица становится особенно упрямой, достаточно взять в руки кусочек янтаря, чтобы вернуть себе утраченные сокровища воспоминаний. «Вместо застывшего в смоле насекомого», которое еще только что выглядело маленьким клещом, «я вижу себя…».

С помощью подручных неверной памяти писатель восстанавливает картины не только данцигских лет, но и всей жизни — реальной и литературной. И хотя память и кажется ему ненадежным инструментом, она, опираясь на своих «ассистентов», цепко восстанавливает утраченное, соединяя разные временные плоскости, разные события, поворотные пункты. Это она дает возможность, выйдя за рамки эпизода, нанизать на одну цепочку разнородные «времена и нравы». Неспешные откровения упрямой луковицы и желтые янтарные кусочки прочно соединяют в одно художественное целое разрозненные фрагменты жизни.

Более всего в этой мемуарной книге привлекает искренность автора. Рассказывая о себе, он избегает каких-либо попыток подкупить собственную совесть. Итак, что мы узнаем о раннем периоде его жизни? Он живет в небедной семье — родители держат лавку колониальных товаров, — но в весьма стесненных обстоятельствах. Маленькая квартира, где в распоряжении подростка только крошечный клочок приватной территории — ниша под подоконником, в которой он хранит свои главные реликвии. «Удобства» на лестнице, и их приходится делить с соседями — что-то, вызывающее ассоциации с советскими

коммуналками. Теснота и узость этого домашнего мира — одна, хотя и не главная, причина того, что он без колебаний идет проторенной дорожкой своих сверстников и попадает в итоге на исходе войны в войска СС.

Но сначала, еще мальчишкой, он состоит в юнгфольке — организации, являющейся резервом гитлерюгенда. Этих ребят зовут «пимпфами», или «волчатами». Лежа на пляже, мальчишки горячо обсуждают известия с фронта. Они толкуют о героизме «нашего военно-морского флота», о «слабаках-англичанах» и собираются через несколько лет, если война не кончится, пойти в подводники. Они состязаются в перечислении великих побед немцев на море. Дети балтийского портового города, они знают, каковы водоизмещение надводных кораблей и ходовые качества подлодок — и своих, и вражеских, численность экипажа, калибр орудий, сколько торпед… Позднее точно так же, загорая на берегу, будут обсуждать достоинства военного флота мальчишки из повести Грасса «Кошки-мышки».

Вместе со сверстниками юный Грасс с восторгом смотрит военную хронику в кинотеатре, запечатлевшую успехи доблестных германских воинов, ход Французской кампании. Продвижение немецких войск расширяет познания в географии: «прорыв за прорывом, победа за победой».

Роль этих информационно-пропагандистских фильмов станет Грассу понятна позже: они помогали формировать милитаристское сознание юношества, внушали мысль, что рейх и фюрер непобедимы. Мальчик из Лангфура, предместья Данцига, не задается лишними вопросами. Он охотно марширует в отрядах «пимпфов», а потом гитлерюгенда, почти с радостью становится зенитчиком, хотя и на вспомогательных ролях, безропотно отбывает трудовую повинность и ждет повестки на фронт.

Грасс честен и потому признается: он никогда не задавал вопроса «почему» — ни себе, ни другим. Правда, в юношеских организациях он не проявляет особой инициативы, не лезет в первые ряды, но вместе со всеми участвует в регулярных акциях «гитлеровской молодежи».

Эта книга воспоминаний пронизана не только национальной критикой, как и все произведения Грасса, но и прежде всего самокритикой. Почему он молчал, когда арестовали отца одноклассника, потом преподавателя латыни? Ведь он знал, что рядом с Лангфуром находится огромный концлагерь Штутгоф, который потом будет фигурировать в его произведениях, например в романе «Собачьи годы». Но он предпочел не задаваться вопросами. И это, по его признанию, главная вина. Как большинство немецких обывателей — а он подчеркивает, что

вышел из обывательской среды, — он не спрашивал почему, он молчал. И теперь, очищая луковицу или разглядывая кусочки янтаря, хранящие память о его детских и юношеских годах, он чувствует, как гулко звенит в ушах его тогдашнее молчание.

Автор не просит читателя о снисхождении. Он мог бы сказать: ведь я был ребенком, какой с меня спрос? Так меня воспитала тогдашняя система, я просто выполнял приказ. Фраза: «Я всего лишь выполнял приказ» — часто звучала в послевоенной Германии, но не из уст Грасса.

Он признавался: «Я довольствовался полузнанием или ложным знанием», не хотел и не пытался разобраться в происходящем. Когда ему исполнилось 11 лет, в Данциге загорелись синагоги и в витрины магазинов еврейских торговцев полетели булыжники. «Я сам в погроме не участвовал, — рассказывал Грасс, — но был любопытным зрителем». Он наблюдал, как неподалеку от его гимназии толпа молодчиков из СА разграбила и подожгла лангфурскую синагогу. Но у него не возникло вопроса: почему, зачем? Он стоял и смотрел вместе с невозмутимо взирающими на происходящее полицейскими, и всё это вызывало у него «лишь некоторое удивление».

Позднее в самом знаменитом романе Грасса «Жестяной барабан» маленький герой этой саги Оскар Мацерат будет столь же безучастно наблюдать за тем, как сжигают магазин игрушек и убивают его хозяина, доброго старого знакомого Маркуса (которого в замечательном, увенчанном «Оскаром» фильме Фолькера Шлёндорфа гениально сыграл знаменитый французский шансонье и актер Шарль Азнавур). Но Оскар Мацерат — маленький злой гений, и о нем особый разговор. Здесь же речь идет о поведении юного Грасса, которому он сам дал беспощадную оценку: «Сколько бы я ни ворошил опавшую листву моих воспоминаний, увы, не находится ничего, что послужило бы мне оправданием».

Он говорил начистоту: его детские годы не были «омрачены сомнениями», он легко поддавался соблазну всего того, что «повседневный быт предлагал в качестве увлекательных примет “новой эры”». Через много лет Грасс напишет пьесу «Перед тем», отразившую его отношение к студенческому и молодежному движению конца 1960-х — начала 1970-х годов. И, комментируя пьесу, он скажет о своем герое, юном гимназисте, примерно то же: можно было бы свалить всю вину на общество, и оно того заслуживает, но он, Грасс, не снимает вины и со своего юного героя. Писатель вообще не склонен освобождать человека от ответственности за его собственные поступки, оправдывать их «обстоятельствами».

Соблазну того, что предлагал в качестве увлекательных примет «новой эры» повседневный быт, подвергался не только юный Грасс. Война всегда присутствовала в национал-социалистической действительности: речи, воззвания, лозунги, манифесты, книги и кинофильмы, дни поминовений «героев», освящение памятников — всё служило культу войны. Она была важнейшей частью массовых празднеств и ритуалов. Почитание погибших на войне за «народ и рейх» или павших жертвой в борьбе за «идеалы нацизма» было драматургической кульминацией партийных съездов, разыгрывавшихся по всем законам массовых театральных зрелищ. Вот почему грассовские мальчишки в новелле «Кошки-мышки» так восхищаются «героями» и рвутся на фронт.

Эстетизация и актуализация войны средствами массовой информации и кинематографом были важной частью массового одурманивания немцев, в первую очередь молодежи. Именно поэтому такую ненависть у нацистских пропагандистов вызывали авторы пацифистских сочинений, где война не героизировалась, а представала во всем ее кровавом обличье, как у Э. М. Ремарка.

Грасс в своей книге вспоминал, как однажды, уже будучи знаменитым, навестил Ремарка на его вилле на озере Лаго Маджоре в Швейцарии и рассказал ему о своих впечатлениях от романа «На Западном фронте без перемен», который нацисты сжигали среди других книг на городских площадях. Книга эта попала к юному Грассу случайно — он нашел ее в книжном шкафу одного из братьев своей матери. Владелец книги, видимо, не подозревал, что она под запретом. Гимназист прочитал ее залпом. И, беседуя с Ремарком, Грасс, конечно, не мог не вспомнить другое произведение, имевшее столь же феноменальный успех, но которое во всём противостояло пацифизму Ремарка. Это книга Эрнста Юнгера «В стальных грозах», не просто героизировавшая солдата, а отличавшаяся от прочих сочинений, прославлявших войну, совершенно иным художественным уровнем, холодной, не лишенной блеска стилистикой.

Грасс рассказал Ремарку, что «параллельное чтение двух книг» вызвало у него ощущение контрастного душа: с одной стороны, увлекательное юнгеровское живописание войны через призму приключений и испытаний мужества, с другой — его «ужаснула, потрясла мысль Ремарка о том, что война делает каждого солдата убийцей». Он писал: «Я до сих пор ощущаю на себе влияние этого романа… Как погибают солдаты один за другим…» И дальше: «Книга и ее автор продолжают напоминать мне о юношеском недомыслии, но в то же время и о том, что

возможности отрезвляющего действия художественной литературы ограничены».

Если «юношеское недомыслие» является одним из важнейших лейтмотивов «Луковицы», то ограниченность отрезвляющих возможностей литературы будет заботить Грасса на протяжении всего его творчества и отразится в его художественных произведениях и публицистике. Он хотел, чтобы литература оказывала если не воспитательное, то хотя бы просветительское воздействие. Ради этого он пишет. Правда, с годами его размышления на сей счет становятся пессимистическими. Он видит себя, как в известном сочинении А. Камю, Сизифом, который тащит вверх камень, зная, что камень никогда не останется на вершине горы. Но он будет вечно тащить его вверх. Он не позволит себе сдаться, он будет писать снова и снова…

Грасс ощущал необходимость разобрать завалы прошлого, в том числе собственного, лежавшие поперек дороги: «Я уперся в них. Обходных путей не было». Прошлое — его и Германии — представляло собой хаотическую груду, которая подлежала разбору, «слой за слоем», сортировке, нуждающейся в словах. И помочь здесь могли только память и ее посредники, они же подручные. В том числе луковица и янтарь. Это был трудный, мучительный процесс: надо было писать правду и только правду.

Подобно тому как его медленно умиравшая от рака мать не сумела, не нашла в себе сил рассказать сыну о травме, пережитой в первые дни после прихода советских войск, когда многие немецкие женщины становились объектом насилия, так и он не сумел рассказать ей о том, «что накопилось в душе: о незаданных вопросах… об истовой вере… о походных кострах, гитлерюгендских линейках… о желании погибнуть геройской смертью подводника… причем в качестве добровольца… о том, что до последних дней я верил в окончательную победу…». Всё это он рассказал позже, когда матери уже не было в живых…

Через много лет после посещения Ремарка Грасс, сочиняя «истории» для книги «Мое столетие», вновь захотел свести двух антиподов — Ремарка и Юнгера — за одним столом. (Так же, к примеру, он сведет, нарушив временную последовательность и отдавшись своей фантазии, писателей послевоенной «Группы 47» и авторов из совсем иной эпохи — «Тридцатилетней войны», загримировав одних под других, тем более что и те и другие сыграли немаловажную роль в его становлении как писателя.) Итак, он усадил обоих участников Первой мировой войны за воображаемый стол, но при всей учтивости обоих господ писателей нельзя было не почувствовать их «жесткое отчуждение, когда заходила речь о смысле смертоубийственных окопных

сражений». Для них война не закончилась. Что-то осталось недосказанным…

Вот и он, Грасс, признался Ремарку, что, будучи пятнадцатилетним гимназистом и прочитав его книгу, антивоенную по духу и сути, всё же «заявил о желании пойти добровольцем на подводный флот или в танковые войска». И хотя он ничего не говорил о реакции Ремарка, можно себе представить, что тот лишь печально усмехнулся — ведь за Первой мировой последовала Вторая, и о ней он тоже писал.

Ремарк, конечно, знал, что еще до прихода к власти Гитлера, еще во времена Веймарской республики многие немцы, испытывавшие чувство растерянности и униженности и не расставшиеся с комплексами по поводу Версальского мира, были склонны к мифологизации и идеализации фронтового опыта, якобы способствовавшего сплочению нации и проявлению в человеке героических качеств. В каком-то смысле это было бегство от настоящего в прошлое, от ненавистной демократии, якобы разобщающей людей, к коллективному опыту войны, который сближал. И нехитрым набором мифологем умело воспользовался Гитлер. Война как протест немцев против «западного рационализма и разложения» всё больше интегрировалась в мобилизационную политику третьего рейха. Она превращалась в универсальный героический топос, входя пропагандистским элементом в различные сферы воздействия на сознание немецкой молодежи.

Война внедрялась в общественное сознание, и особенно сознание молодежи, как некое идеальное состояние общества, способное избавить Германию от всех ее бед. Таким образом, вполне намеренно формировалась патологическая структура сознания, видящего в разрушительной войне, способной привести лишь к новым массовым жертвам, единственное решение всех проблем. Грасс, как и Бёлль, как и многие другие западногерманские писатели, по-своему и очень точно передал эту социально-психологическую ситуацию в своих произведениях. Если военный героизм — высшая из доблестей, то как же грассовским мальчишкам (и ему самому) не мечтать прославиться и подобно Мальке из «Кошек-мышек» не пойти добровольцем на фронт, чтобы заработать Рыцарский крест, эту вожделенную награду.

В литературе, кино, пропаганде третьего рейха была прочно закреплена мифологема «фронтового братства», ставшая важной частью нацистской риторики. Образ «западной плутократии», «разложенчества» и «восточных орд», угрожающих германскому рейху, должен был освободить немца от всяких моральных

сомнений. Мечтая о фронте, добровольно отправляясь на войну, юный Грасс и его сверстники, изображенные в разных его сочинениях, были убеждены, что выполняют великую миссию. Штампы нацистской пропаганды прочно впечатывались в их юношеское сознание. Тем более что большинство, особенно молодое поколение, действительно мало знало о реальных злодеяниях, о поставленном на поток массовом истреблении людей по расовому признаку. Но не только это внесли в историю человечества национал-социалисты, растоптав духовные основы, на которых на протяжении веков зиждилось представление о праве человека на жизнь и достоинство. После прихода нацистов к власти «многое стало казаться возможным»: они попытались сломить стену, отделявшую человека от бестии. Третий рейх безусловно означал фундаментальную трещину, разрыв в сознании людей и в их истории, некий «цивилизационный шок».

В киножурналах, отмечает Грасс, «германский рейх сиял под лучами прожекторов». Вся атмосфера, школьное воспитание, участие в юношеских организациях, желание носить форму (пилотка, галстук, портупея и пр.) — всё это сыграло свою роль. Отбыв трудовую повинность, пройдя муштру во вспомогательных частях противовоздушной обороны, юный Грасс рвался на «настоящий» фронт, он хотел выглядеть мужчиной и быть им. Для этого надо было в честном бою добыть геройскую славу. Правда, он и «в общем строю» оставался одиночкой: «Шагая в ногу со всеми, я витал мыслями где-то далеко».

Не будучи фанатиком, он «до конца веровал в идеи национал-социализма». И здесь мы подходим к главному вопросу: о вине и ответственности. Писатель признавался: хоть он и не лез в первую шеренгу, однако, подчиняясь «некоему рефлексу, держал равнение на знамя», которое, как пелось в песне, означает больше, «чем смерть». И потому он «шагал в общем строю». «Мою веру не омрачали сомнения, *меня не может оправдать ничто»* (выделено мной. — *И. М.)*.

Грасс искренне считал, что отечество в опасности, поскольку оно окружено врагами. Его возмущение вызывали разве что местные партийные бонзы, «золотые фазаны» (которых называли так за золотой партийный значок). Они трусливо уклонялись от фронта, «отсиживались в тылу». Зато донимали молодежь речами, произнося «всуе святое имя фюрера, которому мы верили, нет, в которого я лично верил, не утруждая себя лишними вопросами…».

Вот решающее признание! О Грассе и его поколении «даже не скажешь: “Нас совратили!” Нет, это мы позволили, я позволил себя совратить». Это сказано спустя шесть десятилетий после

разгрома нацистского рейха. Но Грасс, как и многие его коллеги-литераторы, размышляет и пишет о вине с первого дня, как всерьез взялся за перо.

Еще раньше об этом писали те, кто вернулись с фронта и были старше: Андерш, Бёлль, Борхерт и др. Метафора «час ноль» вошла в обиход первого послевоенного периода, когда Грасс еще только задумывался о литературной деятельности, как выражение распавшейся связи времен, но и как надежда на новую жизнь. Начинавшим литераторам тогда казалось, что всё рухнуло, не за что зацепиться в омертвелом духовном пространстве. Прошлое, традиции, особенно поколение «отцов», вовлеченных в позор соучастия, даже сам язык, обслуживавший кровавую нацистскую мифологию, теперь не вызывали доверия. Снова и снова всё упиралось в необходимость осмысления и преодоления прошлого, в осознание вины и ответственности. Свою книгу, написанную в 1946 году, Карл Ясперс, известный экзистенциалистский философ, назвал «Проблема вины», стимулировав процесс самоосмысления, особенно в среде новой демократической антифашистской интеллигенции.

Общество нуждалось в честной и глубокой национальной самокритике. Писатель Альфред Андерш говорил в те годы о «благе поражения»: разгром рейха должен был помочь осмыслить национальную вину и ответственность за преступления. В литературе, отмеченной гигантским переживанием войны и осознанием национального позора, в яростных общественных дискуссиях, продолжающихся, по существу, на протяжении всех минувших с тех пор десятилетий, центральным оказывался вопрос о нравственном очищении.

Грасс уже в первом своем выдающемся сочинении — романе «Жестяной барабан» в свойственной ему пародийно-сатирической манере говорил, в частности, о показном преодолении вины, которое тоже имело место. Его герой посещает некий «луковый подвальчик», где на деревянных досках подают лук (вот она снова, любимая Грассом луковица, одна из его многочисленных смысловых метафор). Очищая и разрезая лук, посетители погребка льют слезы — так они пытаются выплакать свою вину. Если не получается по-настоящему, то хотя бы такая луковая имитация!

И вот наконец юный, жаждавший пройти испытание в бою Грасс получает призывную повестку, испугавшую его родителей. Повестка лежала на столе, и Грасс ее отчетливо помнит. От его памяти упорно прячется только одно: что указано в верху бланка? То есть в какие войска его призывали. «Никакие вспомогательные средства не срабатывают. Разглядеть верх бланка не удается».

Может, всё дело в нем самом, предполагал Грасс, может, он сам не готов расшифровать письмена на пергаментной кожице лука?

Можно, писал он, утешить себя цитатами: «повестка и события, последовавшие за ней, — всё это уже жевано-пережевано, облечено в выстроенные надлежащим образом слова и сделалось книгой». Его роман «Собачьи годы», последняя часть так называемой «Данцигской трилогии», растянулся больше чем на 700 страниц. Там подробно описано, как один из персонажей, тоже получивший повестку, становится солдатом и заводит дневник. В нем встречаются такие строки: «Я пока не видел ни одного русского… Два дня я не мог ничего записать в дневник, потому что у нас было соприкосновение с противником. Многих наших уже нет в живых. После войны я напишу книгу…»

Так будет и с самим Грассом. Но остается — пока еще — одна загадка: почему заблокировало его память, когда он пытается вспомнить, как всё же выглядела его повестка и в какой род войск его призывали? Только доехав, как было предписано, до Дрездена, тогда еще не разбомбленного и не тронутого войной города, он понял, в какую часть его направляют. Из очередного командировочного предписания, полученного в предместье Дрездена, следовало, что Грассу надлежит отправиться в леса Богемии, на учебный полигон войск СС, где из него сделают танкиста…

Вот главная тайна, которая наконец, спустя столько десятилетий после войны, открывается читателю: Грасса призвали в войска СС. «Испугало ли меня то, что бросилось в глаза тогда, на призывном пункте, как ужасает меня сдвоенное “С” сейчас, спустя 60 лет, когда я пишу эти строки?»

Ни луковица, ни янтарь не сохранили никаких следов, которые можно было бы истолковать как свидетельство страха или ужаса, признается он. Более того, тогдашний Грасс считал войска СС элитными подразделениями, которые бросают на самые опасные участки фронта. «Двойная руна на воротнике не производила на меня отталкивающего впечатления. Юноше, мнившему себя мужчиной, важнее был род войск: если уж не довелось попасть на подводный флот… то пусть я стану танкистом» в дивизии, которая формировалась заново под названием «Йорг фон Фрундсберг».

Этого Йорга фон Фрундсберга новоиспеченный солдат знал как деятеля времен Крестьянской войны, сражавшегося «за свободу, за волю». А еще Грассу в войсках СС чудилось что-то «европейское, поскольку их дивизии формировались из французских, валлонских, фламандских и голландских добровольцев, там было много норвежцев, датчан, даже

нейтральных шведов: они воевали на Восточном фронте, защищая, как тогда провозглашалось, западную цивилизацию от большевистского нашествия».

Итак, новобранца не смутило сдвоенное SS. Похоже, он даже испытывал чувство гордости. Но почему Грасс никогда не рассказывал об этом ни в художественных произведениях, ни в публицистике, ни в бесчисленных интервью?

«Отговорок довольно. Но всё же я десятилетиями отказывался признаться самому себе в причастности к этому слову, к этой сдвоенной литере. О том, что было принято мною из глупого мальчишеского тщеславия, я умалчивал из растущего стыда после войны. Но груз остался, и никто не может облегчить мне этого бремени… Хотя… я ничего не слышал о военных преступлениях, которые позднее выплыли на свет, однако ссылка на неведение не оправдывает меня перед лицом того осознаваемого факта, что я был частью системы, спланировавшей, организовавшей и осуществившей уничтожение миллионов людей. Даже если согласиться, что на мне нет прямой вины, нельзя избавиться от тяжкого осадка, который просто так не спишешь на коллективную ответственность. Знаю, жить с этим придется до конца дней».

А между тем ставший по юношескому недомыслию частью устрашающей машинерии, частью системы, о масштабе преступлений которой он и понятия не имел, Грасс не успел лично никого убить, он даже не успел выстрелить во врага. «Меня рано научили целиться в людей, но до стрельбы по ним, к счастью, не дошло», — писал Грасс. Это был уже исход войны. Как говорили тогда у нас, «фрицы драпали». Они еще огрызались, но конец был близок. Многие пытались дезертировать. Тут-то Грасс и столкнулся со следами кровавой деятельности генерал-фельдмаршала Фердинанда Шёрнера, который призывал травить, как бешеных собак, а лучше вешать дезертиров, всех, кто «разлагает военный дух рейха», вешать на деревьях, дабы другим «неповадно было». Генерал этот прославился своей жестокостью, о нем писали и Бёлль, и Хоххут, и многие другие. И Грасс в романе «Под местным наркозом» вывел его под именем генерала Крингса.

А пока не состоявшийся, можно сказать, эсэсовец-танкист видел вдоль дорог огромное количество повешенных соотечественников с соответствующими табличками на груди.

Едва ли не при первом же боестолкновении оказалась выкошенной половина той части, в которой недолгое время провел семнадцатилетний Грасс. А потом он был ранен, в ногу и в плечо, ранения были легкими, но осколок в плече застрял навсегда. Ему повезло: его отправили в госпиталь, а оттуда в

американский лагерь для военнопленных. Лишь волей случая, подчеркнем снова, он остался жив.

Но еще до этого он стал очевидцем событий, ознаменовавших собой — «сперва медленно, потом с нарастающей быстротой и, наконец, лавинообразно — крушение Великогерманского рейха». Грасс не знает, сознавал ли тогда «семнадцатилетний парень начало того конца, который позднее назовут “крахом”, всю его “грандиозность и глубину”». Он признавался лишь, что в голове его царила невероятная путаница.

Грасс вел дневник, который пропал вместе с его шинелью и прочим жалким скарбом. Ему не удалось вспомнить, что конкретно он писал в дневнике, — луковица и янтарь снова отказывают. Он был не в состоянии воспроизвести ни одной из тех «бредовых мыслей», что одолевали его весной 1945-го, ни тех сомнений, которые ему «надлежало бы иметь в ту пору». Это время слилось в серию неразличимых и неразделимых драматических эпизодов, оно похоже на кинофильм, склеенный из обрывков ленты, которая «постоянно рвется». Он помнит одно: «уже по ходу первого урока с лихвой научился страху». Вслед за одной из известных сказок братьев Гримм, которые не раз возникают в его творчестве, он, отправившись «учиться страху», вдоволь его нахлебался, едва оказавшись на фронте, где лишь удача, она же случайность, спасла его от верной гибели. Один взгляд на его уничтоженное подразделение навсегда развенчал «идеал героя, насаждавшийся со школьных времен. Что-то надломилось».

В лагере для военнопленных ему, как и другим, показывают в воспитательных целях черно-белые снимки, сделанные в немецких концлагерях Берген-Бельзен, Равенсбрюк… Военнопленный Грасс видит горы трупов, печи крематориев, голодных, истощенных, превратившихся в ходячие скелеты людей «из другого мира» — и не хочет этому верить. Не хотят верить и его сотоварищи по американскому лагерю (как, впрочем, не хотели верить миллионы обывателей, живших за пределами лагеря по всей Германии). «Мы твердили: “Разве немцы могли сотворить такое?”; “Немцы никогда такого не совершали”; “Немцы на такое не способны”. А между собой говорили: “Пропаганда. Всё это пропаганда”. А кое-кто из заключенных даже утверждал, что американцы задним числом построили декорации…»

«Понадобилось время, чтобы я по частям начал понимать и признавать, что я — пусть не ведая того, а точнее, не желая ведать — стал участником преступлений, которые с годами не делаются менее страшными, по которым не истекает срок

давности и которые всё еще тяготят меня. О чувстве вины и стыда можно, как и о голоде, сказать, что оно гложет; только мой голод был временным, а вот чувство стыда…»

Когда появилась его мемуарная книга, а было это в 2006 году, начался колоссальный скандал. Литературные и политические недруги Грасса получили неожиданный подарок: столь запоздалое признание в том, что он был, хоть и мальчишкой и на излете войны, в войсках СС. Этот факт стал самым обсуждаемым в ФРГ, о нем велась полемика на страницах газет и журналов, по радио и телевидению.

Более всего злорадствовали противники Грасса, а их всегда хватало. Говорили даже, что он решил признаться, боясь, что раскроются архивы гэдээровской Штази, тайной полиции государства, канувшего в Лету после объединения Германии.

Но архивы открылись сразу после этого исторического события, и незачем было ждать полтора десятилетия. К тому же Грасс никогда не препятствовал тому, чтобы кто-либо ознакомился с его досье. Но Штази собирала досье на Грасса наверняка не в связи с его военным прошлым, а в связи с многочисленными высказываниями по поводу ГДР, его политической деятельностью как активного участника предвыборных кампаний в пользу социал-демократов и более всего Вилли Брандта. Ведь Штази подослала федеральному канцлеру Брандту шпиона Гюнтера Гийома, который вместе с женой сумел добраться до верхних этажей правительственной канцелярии, став личным референтом ничего не подозревавшего Вилли Брандта. После того как эта афера была раскрыта и Гийом арестован, канцлеру Брандту ничего не оставалось — как человеку чести, которым он, несомненно, был, уйти в отставку. А ведь именно он способствовал заключению так называемых восточных договоров, договора об отношениях с ГДР, после чего признававшаяся лишь в соцлагере Восточная Германия была признана как самостоятельное государство в мире.

Итак, скандал вокруг «Луковицы» был чем-то вроде спички, брошенной в уже подготовленный костер из хорошо высушенного и политого бензином хвороста. Недруги Грасса словно забыли, какое огромное количество немцев, реально причастных к преступлениям рейха, после войны сумело укрыться в Латинской Америке, или в арабских странах, или, что тогда было еще проще, на севере Германии — в Шлезвиг-Гольштейне и других местах. Сколько из них смогли с помощью личных связей и разных уловок миновать процесс денацификации, которая, конечно, была отнюдь не безупречной и стопроцентной и позволила «рыбешке помельче» проскользнуть сквозь эту крупноячеистую сеть.

Сколько из них получили вожделенный «перзильшайн», справку о политической благонадежности, — слово, образованное от названия стирального порошка «Перзил», то есть нечто вроде отмывочного удостоверения.

Людям этого толка вся демократическая антифашистская послевоенная литература была ненавистна, ибо она стремилась к осмыслению и честному расчету с прошлым. Грасс с первых дней своей литературной деятельности в свойственной ему гротесково-пародийной манере издевался над показным, фальшивым преодолением прошлого. Этого ему простить не могли. Ведь «Луковица памяти» — это в первую очередь искреннее сожаление, признание «юношеского недомыслия», свойственное семнадцатилетнему парню, верившему в нацистские бредни. Самой замечательной чертой той новой литературы, в которую вошел Грасс, была искренность.

Сколько написано о чувстве вины у Бёлля, Андерша, Борхерта, Айха, Рихтера и многих других писателей послевоенного поколения! Миллионы жертв, кровавые следы германского сапога по всей Европе — всё это вызывало их обостренный интерес к проблеме индивидуальной вины и ответственности. Опыт диктатуры, приведшей к преступлениям и чудовищному краху, рождал яростное стремление к индивидуальной свободе и защите ее от насилия со стороны любых государственных институций. Не быть больше никогда управляемым и манипулируемым, сохранить пространство внутренней свободы — такова была страстная апелляция литературы, рожденной специфическим национальным опытом.

Грасс ни разу не заявил, что виноват лишь нацистский рейх. Он жестоко винит самого себя: он не задавался вопросами, не спрашивал почему, не пытался разобраться, он позволял обмануть и совратить себя, как это делали миллионы.

В 1967 году в знаменитой «Речи о привыкании», произнесенной перед слушателями из Тель-Авива и Иерусалима, Грасс сказал: «Я прибыл из страны, с которой связан происхождением и языком, обязывающей традицией и исторической виной, любовью и ненавистью. Я родился в 1927 году в Данциге. В 14 лет я был членом “гитлерюгенда”, в шестнадцать стал солдатом, а в семнадцать я уже был американским военнопленным… Год моего рождения подсказывает: я был слишком молод, чтобы стать нацистом, но достаточно взрослым, чтобы нести на себе печать системы, которая с 1933 по 1945 год сначала удивила мир, а потом ввергла его в состояние ужаса».

А двумя годами раньше в речи по случаю награждения его

одной из самых почетных литературных премий — имени Бюхнера — Грасс говорил: «Преступление, совершенное в Освенциме, длится по сей день». Только осознав это, продолжал он, можно понять, почему «вечное и всё растущее семейство попутчиков, соучастников, всё знавших и совиновных», до сих пор лелеет и взращивает в своем сердце ненависть. Речь шла о ненависти к эмигрантам — слово, которое, по мнению Грасса, всё еще оставалось в Западной Германии «клеветнически ругательным».

Он вспоминает, как после войны унижали эмигранта Томаса Манна, нобелевского лауреата, не пожелавшего оставаться в стране, где правили нацисты; какую еще «более пугающую» ненависть питали многие немцы к бывшему эмигранту Вилли Брандту, тогда правящему бургомистру Западного Берлина. Но, ненавидя эмигрантов-антифашистов, население ФРГ, включая новое, послевоенное поколение, спокойно воспринимало в годы правления канцлера Конрада Аденауэра в качестве госсекретаря комментатора нацистских расовых законов Ганса Глобке. «Неписаный закон Германии гласил: эмигрантам нечего возвращаться, — возмущенно говорил Грасс. — Пусть они умирают, как Генрих Гейне или Георг Бюхнер, в Париже или Цюрихе».

Гражданская позиция Грасса, всегда открыто выступавшего против всех затаившихся и нераскаявшихся попутчиков и соучастников нацистского режима, не могла не вызывать злобы и отторжения у тех, кого он задевал.

Грасс был не единственным. Еще раньше, сразу после войны, о сходных вещах говорил Карл Ясперс. Немецкий народ, считал он, несет двойную вину. Во-первых, за безоговорочное подчинение политическому вождю и, во-вторых, за сущность вождя, которому подчинился. Немцы, уверен философ, ответственны «за режим, за деяния режима», за развязывание войны, «за того фюрера, которому позволили оказаться во главе». Как немец, как человек, говорящий по-немецки, он не может не чувствовать себя ответственным за всё, что «произрастает из немецкого». Эта мысль очень близка тому, о чем пишет в своем эссе «Германия и немцы» Томас Манн, который тоже — как немец — считает себя ответственным за всё, что совершала Германия.

Как не ощутить связи между высказываниями этих знаменитых немцев при всём несходстве их судеб и их творчества: Карл Ясперс, Томас Манн, Гюнтер Грасс. Добавим к этому размышления другого философа — Теодора Адорно, писавшего в небольшом эссе «Воспитание после Освенцима» о преодолении фашизма как общенациональной задаче. «Говоря о

воспитании после Освенцима, я имею в виду две сферы… воспитание в детстве, особенно раннем; а также общее просвещение, создающее духовный, культурный и общественный климат, в котором мотивы, приведшие к ужасу Освенцима, хотя бы в какой-то мере будут осознаны». Он утверждает: «Единственной силой против принципа Освенцима могла бы быть внутренняя автономность, сила, необходимая для неучастия». Именно этой внутренней, индивидуальной силы не хватило тем подросткам, которые, как и Грасс, не хотели задавать вопросов, охотно подчинялись авторитарному насилию, целью которого и было лишить каждого той самой «автономности». Грасс как раз и пишет о готовности шагать «в общем строю», подстраиваться и выстраиваться по команде.

Нападки на его «Луковицу» довольно быстро прекратились, потому что аргументы противников были однообразны, слова невыразительны и стерты. Зато сенсационность книги способствовала росту продаж: тираж достиг величин, редких для немецкого книгоиздания.

Однако продолжим рассказ о судьбе Грасса, когда он, никому еще не известный молодой человек, получив суточный паек и документ с печатью, а также пройдя дезинфекцию, был выпущен из лагеря и оказался в краю, состоявшем из руин: «Здесь предстояло осваивать неведомую мне свободу». Как обращаться с этим подарком, он не знал. Предоставленная свобода — нетореная дорога. И паренек, случайно уцелевший на войне, пытался сделать по ней первые шаги.

Вот теперь отложенные, не заданные вовремя вопросы нахлынули на него, словно океанская волна, едва не затопив своей мощью. Ни луковица, ни волшебный янтарь не подсобят ему, когда он начнет вспоминать, что именно одолевало его более всего сразу после выхода за лагерную ограду. Думал ли он в первую очередь о родителях и младшей сестре, о судьбе которых ничего не знал; занимали его лишь собственные проблемы или те, которые в газетах уже назывались «коллективной виной»; хотел ли он прямо сразу, не откладывая, найти способы получить профессию? О каких потерях он сожалел более всего? «Похоже, молодой человек, бесцельно слоняющийся меж руин, занят лишь мыслями о самом себе…» Или это были переживания, которые трудно назвать каким-то одним словом, придумать для них точные формулировки?

Для Грасса начались «годы учения», или переучивания, как и для большинства выживших его сверстников, да и вообще переживших войну немцев. Черный рынок, требующий смекалки (а она у него была, недаром мать в детстве научила его «выбивать

долги» из скупых клиентов); пачка сигарет, которая превращается в главную валюту; заботы о «хлебе насущном», ночлеге и пристанище; изучение списков разыскиваемых лиц в надежде узнать что-нибудь о своей семье — путь, полный трудностей, прежде всего материальных.

Вот он, наскоро обученный, плетется за плугом — пашет вместе с крестьянином с утра до ночи. Главное, он наконец может утолить физический голод. Остается голод сексуальный, потом к нему добавится голод творческий. Три голода, мучившие молодого человека в то полное испытаний время развалин. Случайно встретившаяся девушка, готовая утолить его «второй голод», интересуется, кем бы он хотел стать. Лежа в лунную ночь в стогу сена, он отвечает: «Хочу быть художником, непременно». Впрочем, теперь он не вполне уверен, что ответил именно так. «Хоть и поблескивает у луковицы одна мясистая кожица под другой, но ответа она не знает. Между оборванных строчек пустеют пробелы». Ему же остается лишь толковать эти недоступные памяти места, гадать, искать ответы…

Лишенный пристанища, надежного заработка, семьи, он чувствует себя подобно герою знаменитой драмы Вольфганга Борхерта «На улице, перед дверью» (1946). Этот молодой немец, вернувшийся с войны, всматривался в мир, окружавший его, и ужасался. Жена его бросила, жилья нет, он искалечен, унижен, утратил всё: кров, очаг, семью, родину, которая, как выясняется, не очень-то его ждет. Равнодушие окружающих терзает героя не меньше, чем раны и неприкаянность. Зато процветают и уже нашли теплую нишу «веселые полковники», которые на войне гнали мальчишек на передовую, на смерть, а здесь, дома, уже забыли собственную вину и ответственность. Пребывание на улице перед закрытой дверью — метафора бесприютности миллионов немцев, которых нацизм обманул и предал, пообещав им «весь мир» и превратив в бездомных бродяг. В романе Грасса «Собачьи годы» образ борхертовского героя возникнет вновь, хотя уже в привычном для автора пародийно-дистанцированном варианте.

Весной 1946-го время будто замерло для девятнадцатилетнего Грасса, который непрерывно скитался по западной части Германии, пытаясь нащупать почву под ногами. «Годы учения» выливались в «годы странствий» — прямо как в романе Гёте о Вильгельме Мейстере. Память причудливо отбирала отдельные эпизоды этих странствий, не заботясь ни о точности сюжетов, ни о достоверности деталей. Один из эпизодов этой послевоенной Одиссеи: Грасс попадает на калийный рудник, где работает сцепщиком вагонеток с калийной рудой, что требует

ловкости и выносливости. Зато он больше не голодает.

Если на фронте он «научился страху», то здесь, в шахте, он учится не только выживанию, но и — впервые — пытается вникать в политические споры. Когда на руднике отключается электричество, а это случается часто, группки рабочих начинают спорить о политике. Он прислушивается, старается понять, кто за что, разобраться, на чьей стороне ему быть. Одна, самая малая, часть рабочих защищает коммунистические идеи — это остатки уцелевших еще с веймарских времен коммунистов. Другие — и их явно больше — аргументируют в духе, который ему знаком, — это всё тот же невыветрившийся дух нацизма. Эти люди повторяют пропагандистские лозунги нацистов, ищут виновных в крушении гитлеровского режима и вызывающе напевают гимн штурмовиков: «Знамена ввысь, сплоченными рядами…» Третью группу составляют социал-демократы, которые в годы нацизма воспринимались как враги обеими сторонами — нацисты презрительно именовали их «соци», а коммунисты и того хуже — «социал-фашистами». Юный сцепщик понимает не всё, что они в пылу спора кричат друг другу, но замечает, что еще недавно смертельные враги — нацисты и коммунисты — теперь нередко выступают единым красно-коричневым фронтом.

«Мне было трудно занять чью-либо сторону. Без прочной собственной позиции, агитируемый сразу всеми, я склонялся то к одному лагерю, то к другому», — признается «глупый молодой сцепщик», как именует себя Грасс. Но зато один урок он всё же извлек из этих импровизированных дискуссий: что «неблаговидное союзничество» коммунистов с нацистами на определенном этапе способствовало разрушению демократической Веймарской республики.

И тем не менее понадобятся еще долгие годы, чтобы вчерашний фронтовик и военнопленный примкнул к социал-демократам, их лидеру Вилли Брандту и его политике «малых шагов». А еще позднее в книге «Из дневника улитки» он «предпишет» прогрессу двигаться медленно, ползком: «Длинный путь, вымощенный булыжниками сомнений». Итак, дебаты в шахте не прошли даром — социал-демократическая умеренность стала определять его политическое мировоззрение. В день девятнадцатилетия Грасса в Нюрнберге по приговору трибунала были повешены главные военные преступники — красноречивое совпадение.

Между тем он продолжает с тревогой думать о судьбе своей семьи и упрямо ищет в еженедельно вывешиваемых списках имена родителей и сестры. «Вопреки рассудку, я воображал, что мама осталась дома, будто она продолжает стоять за прилавком,

отец замешивает на кухне тесто для пирога, а сестра с ее косичками играет в гостиной…» На самом деле «вольного города Данцига» более не существовало. Миллионы людей разыскивали друг друга. Грасс написал дальним родственникам в надежде узнать что-нибудь о семье. Из ответов он понял главное: родители и сестра живы, им удалось перебраться из советской зоны оккупации в британскую, где они поселились у крестьянина под Кёльном. Из тех же открыток он узнал о разрушении Данцига, о бедах, которые довелось пережить депортированным, о пропавших без вести, о случаях насилия… Но можно ли было ожидать чего-то иного после развязанной нацистами войны, после преступлений, творимых ими на оккупированных советских территориях, после десятков миллионов убитых и раненых? И кого кроме нацистского режима и самих себя винить в том, что немцам-беженцам приходится очень туго?

Узнав наконец родительский адрес и прихватив небогатый запас съестного, юный Грасс отправился к своим. Зима 1946/47 года была «особенно убийственной для детей и стариков, ибо дефицит всего усугублялся нехваткой топлива». Люди отчаянно мерзли. Мерзли все попутчики юного Грасса в поезде, но ему казалось, что он мерзнет сильнее других. Возможно, предполагал он, холодно было и от внутренней тревоги: «Я боялся разочарования, опасался, что мама, отец и сестра покажутся мне чужими, что внешний холод усилится внутренним ознобом, когда они увидят перед собой сына и брата».

Потом он узнал: мать верила, что он не погиб, вопреки всем обстоятельствам, да еще одна цыганка нагадала ей, что сын скоро вернется. Но, увидев родителей, он испугался: они стояли перед ним «жалкие», в болтающихся пальто — так сильно исхудали. Сын и родители обнимались, роняя какие-то бессвязные слова. «Слишком многое, гораздо больше, чем можно было выразить словами, произошло за последнее время, у которого не было начала и которое не могло найти своего завершения».

Обнимая родных, Грасс вспоминал, как всего за два года до этой встречи, когда родной Данциг еще стоял «целехоньким со всеми своими башнями и фронтонами», в сентябре 1944-го отец провожал его на вокзал, молча неся его фибровый чемоданчик, и на лацкане отцовского пиджака еще сиял круглый партийный значок. Шестнадцатилетний юноша с призывной повесткой в нагрудном кармане, в коротких штанах и тесной куртке отправлялся на фронт…

Родителей и сестру по распоряжению местных властей принудительно подселили к зажиточному крестьянину, ибо добровольно никто не желал пускать к себе беженцев. «Хозяева

никак не желали признавать тот факт, что они, некогда приветствовавшие победоносное начало войны, проиграли ее вместе с пострадавшими». Под нажимом властей хозяин предоставил родителям Грасса бывшую кормовую кухню для свиней, с бетонным полом. Жалобы не помогали. «Возвращайтесь туда, откуда пришли!» — слышали они в ответ. Всюду чувствовались недоверие и враждебность к чужакам, которых именовали «пришлыми». Царил холод.

Отцу повезло — он нашел работу на предприятии, обслуживавшем теплоэлектростанцию (она называлась «Фортуна Норд» и позднее появится в «Жестяном барабане»).

Отец подыскал «теплое местечко» и сыну — учеником в конторе. «Там хорошо, тепло», — уговаривал он. «Я — конторщик? Смех да и только!» — Неблагодарный отпрыск был полон иных мечтаний.

«Я хотел стать художником, который из простой глины создает фигуры, объемные, осязаемые со всех сторон и доминирующие в окружающем их пространстве». Отец сказал, что подобными «художествами» не проживешь, и назвал планы сына «бредовой и навязчивой идеей». Даже мать, которая всегда верила в таланты сына и поощряла его тягу к искусству, тоже «боязливо» отнеслась к сыновним мечтаниям: «А ты сам-то веришь, сынок, что искусство тебя прокормит?»

В одной из газет молодой Грасс наткнулся на заметку, что в Дюссельдорфе возобновились занятия в некоторых мастерских Академии искусств. Через три недели «семейной жизни» юноша с вещевым мешком отправился в утренних ледяных сумерках по сугробам к ближайшей железнодорожной станции — он шел, чтобы «утолить свой третий голод» — тягу к искусству. Он хотел «запечатлеть всё, что стоит и движется, любой предмет, который отбрасывает тень… — эта потребность присваивать себе все в виде образов была неодолима…».

В неотапливаемом здании Дюссельдорфской академии искусств он встретил одинокую фигуру, обмотанную черным шарфом, — это был профессор Энзелинг. Профессор спросил юного незнакомца, что тот здесь ищет. Ответ последовал незамедлительно: «Хочу посвятить себя искусству!» Вспоминая этот эпизод, Грасс снова сверялся с луковицей: что подскажет она на этот раз? Ведь речь шла о судьбоносном решении, о том, что делать дальше, более того, решался вопрос «быть или не быть». Профессор сказал, что академия закрыта «из-за отсутствия угля». Чтобы не тратить драгоценное время (кто знал в той разрухе, когда начнут снова топить и возобновятся занятия?), Энзелинг посоветовал юноше, страстно желавшему стать скульптором,

подыскать себе пока место ученика каменотеса или камнереза, а там, глядишь, проблема с углем разрешится. Грасс обратился в службу трудоустройства и в результате поступил в мастерскую при кладбище — «надгробия пользуются спросом в любые времена».

Позднее многое из того, что происходило с ним, когда он осваивал профессию каменотеса, нашло отражение в его первом и самом знаменитом романе «Жестяной барабан». Герой этого романа оказался «таким же понятливым учеником, как и я, начавший… работу в качестве практиканта». Для талантливого художника любой жизненный материал становится пригодным для создания художественного мира — для текста, для рисунка, графического изображения или скульптуры. «Когда б вы знали, из какого сора…» — писала Анна Ахматова.

«Примером того, как прожитая жизнь становится исходным материалом для художественного текста, можно считать старый надгробный камень, из тех, что по истечении положенного срока был снят с могилы и теперь лежал рядом с другими такими же камнями за мастерской…» Все профессиональные приемы искусства каменотеса, всё, испытанное молодым учеником камнереза, найдет — не буквальное, а преображенное авторской фантазией и талантом — отражение в его романе. А уж раз речь идет о весьма скорбной теме, то автор напоминает, что данцигские кладбища послужили позднее мотивом повести «Крик жерлянки».

Грасс находит пристанище в приюте благотворительной организации «Каритас» в Дюссельдорфе — жить-то где-то надо. Там он, кстати, начнет рисовать стариков, обитателей этого приюта, то есть будет постепенно входить в профессию художника-графика. Верхняя койка двухъярусных нар, отведенная ему, напоминает спальное место юного зенитчика, рядового службы труда, мотопехотинца, военнопленного и шахтера-сцепщика. Всё, что окружает Грасса, с чем он сталкивается, дает пищу художественному чувству, здесь рождаются мотивы его стихотворений, прозы, его графических и скульптурных работ. К примеру, куры, гуляющие между надгробными камнями, послужат мотивом для стихотворения «Пернатые на Центральном кладбище». А посещение танцевальных вечеров и успех, заработанный «молодыми ногами», запечатлелся позднее уже в стихах «старого человека», который «мнит себя еще достаточно ловким для “Последних танцев”, пусть даже сил ему хватит только на “Tango mortale”».

Итак, Грасс набил себе долотом мозоли, мускулы его окрепли, да и выглядел он, по собственным словам, как

настоящий каменщик. Спустя несколько лет он уже подумывал о том, что если в Германии произойдет политическая реставрация, вернется цензура и государство введет запрет на профессию для неугодных писателей (а у него были основания об этом думать!), он на худой конец сможет прокормить семью, работая каменотесом, и это придавало ему уверенности.

Это уже было время, когда постепенно восстанавливалась экономика и налаживалась материальная сторона жизни. А вскоре в мире заговорили о немецком «экономическом чуде». Несколько позднее пошли, сменяя друг друга, разные потребительские волны. За «волной обжорства» последовала волна автомобилизации, затем волна туризма, когда немцы за небольшие деньги смогли позволить себе путешествовать по разным странам.

По мнению многих немецких демократов, искренне желавших коренного разрыва с прошлым, в экономике дела шли лучше, чем в духовной и нравственной сфере. Много лет спустя, уже с дистанции десятилетий, накануне объединения Германии, один из писателей скажет с горечью, вспоминая послевоенные годы, когда сам он только вернулся с войны: «Немцы быстро расчистили развалины и еще быстрее вытеснили вину». В произведениях Грасса мы еще не раз столкнемся со сходной мыслью, а пока он, всё еще каменотес при кладбище, охотно посещает танцплощадки. «Это было время “танцевальной лихорадки”. Мы, потерпевшие поражение, переживали что-то вроде наркотического опьянения, чувство раскрепощенности, заслышав блюз заокеанских победителей… Мы радовались тому, что сумели выжить, и хотели забыть, что этим обязаны случайностям войны. Позорные, ужасные события затаились в прошлом, они не подлежали обсуждению. Прошлое с его холмами братских могил превращалось в ровный пол танцплощадки…»

Грасс признавался: только его герои начнут беспощадно называть то, что случилось в годы нацизма и войны, своими именами, говорить о вещах, которые сам он в первые послевоенные годы «старался забыть». Всё это через полвека явится к нему в виде бесов, которые вновь «заявляли о себе, стучались в дверь, требовали впустить». Луковица, снова призванная на помощь, обнажала давно забытые вещи, а острый нож способствовал «особому эффекту: порезанная на кусочки луковица гонит из глаз слезу, замутняя взгляд». Мы понимаем: слеза — это не только «луковичный эффект», это раскаяние, сожаление, чувство вины.

Конечно, учась в Дюссельдорфе на каменотеса и камнереза, Грасс не забывал и о том, что влекло его с детства: изучал

живопись и художественную литературу. Если он в совсем ранней юности прикоснулся к «запретной литературе», хотя бы в виде романа Ремарка о Первой мировой войне, то в приюте «Каритас», принадлежавшем францисканским монахам, он нашел в библиотеке Рильке, ранних экспрессионистов и избранных поэтов барокко. Он ходил в зал имени Роберта Шумана слушать музыку (совсем не танцевальную). «Одержимость чтением и пассивное потребление художественных ценностей лишь усиливали мой эстетический голод как тягу к собственному творчеству». Пройдет немного лет, и эта тяга реализуется — сначала в абсурдистских пьесах и стихах, а потом и в прозе, в ее главном жанре — романе, который одновременно с бранью и побиванием автора символическими камнями принесет ему всемирную известность.

Уже тогда он устраивал воображаемые встречи художников разных времен и поколений (как он позднее заставил сойтись за одним столом писателей Тридцатилетней войны и «Группы 47», образовавшейся после Второй мировой).

Если бы в действительности осуществлялись его воображаемые приглашения, известные художники, погибшие молодыми в Первой мировой войне, завели бы с автором (или автор с ними) разговор о том, с каким энтузиазмом они уходили на войну (а молодые экспрессионисты, и, конечно, не только они, жаждали войны, им жутко было от «мирной духоты» предвоенных лет, они жаждали бури — и этим напоминали тех своих сверстников, которые через четверть века с таким же энтузиазмом отправляются на поля сражений Второй мировой), и о том, что стало позднее с теми, кто выжил.

Во время этих фантастических бесед они «посмеялись бы над ерундой современных инсталляций, над новомодными банальностями, над телевизионным безумием, над суетливой беготней от одной презентации к другой, над культовым поклонением тоскливому металлолому, над пресыщенностью и пустотой арт-рынка с его скоротечной конъюнктурой». Так между делом разделывал Грасс и с массовой культурой, и с претенциозностью некоторых новомодных художественных течений, со всем тем, что выдавало себя за искусство, таковым не являясь.

Потом наступила эра раннего послевоенного благоденствия. Прошла денежная реформа, разделившая всё на «до» и «после», положившая конец прежней жизни и посулившая всем новое начало, «сделав нашими постоянными сожителями как богатство, так и бедность», из многих нищих отсортировав некоторое количество нуворишей.

Сколько ассоциаций возникает при чтении этих грассовских

воспоминаний! Тут и пальцем незачем указывать, каждый сам поймет. Не только диктатуры обладают колоссальным типологическим сходством, но, как выясняется, есть «сходные варианты» и у свободного рыночного хозяйства. Весь вопрос, видимо, в том, кто как распорядится своей жизнью, что предпочтет: зависимость от золотого тельца или свободу духа и творчества. Конечно, дилемма сформулирована грубовато, слишком схематично, но если задуматься, то, не считая нюансов, всё сведется именно к этой грубой схеме.

Для молодого каменотеса наступили новые времена: на его ремесло был большой спрос. Всюду находились жаждущие отреставрировать фасады, поверженные войной: «Обновленные фасады пользовались повышенным спросом». Все спешили — в прямом и в переносном смысле — устранить следы войны. Появлялись первые образчики «фасадной архитектуры», которые позднее получили столь широкое распространение. Особенно популярен стал травертин, сорт мрамора, любимый фюрером.

Конечно, это была не только реставрация фасадов — это была часть некоей общей реставрации, восстановления и подкрашивания прошлого, против чего так отчаянно сражались многие коллеги Грасса, к примеру Генрих Бёлль, Альфред Андерш, Зигфрид Ленц, Вольфганг Кёппен, чуть позднее и сам Грасс.

Уже в конце 1960-х вышло коллективное издание, название которого начиналось со слова «реставрация», — «Реставрация дает волю своим детям, или Успех правых в ФРГ». Слово «реставрация» вообще часто звучало в те годы, в основном из уст поколения «рассерженных», жаждавших реального, а не показного преодоления прошлого. Так что реставрация фасадов, о которой вспоминал Грасс, может быть воспринята и как ассоциация с негативными политическими процессами более объемного плана.

На протяжении примерно трех послевоенных десятилетий в ФРГ вышло множество публицистических книг (в том числе коллективных сборников), в которых чувствуется разочарование тем, что настоящего, полноценного очищения от скверны нацизма не получилось. Вопрос о вине и ответственности определил смысл той непрекращающейся общественной дискуссии, которая сыграла важнейшую позитивную роль в демократизации и «очеловечивании» этого общества.

Недаром Грасс еще долгие годы после войны жалел о «незаданных вопросах», «об истовой вере». Вспоминал о том, как, впитав нацистскую пропаганду, жаждал «погибнуть геройской смертью подводника… причем в качестве добровольца», о том, что «до последних дней верил в окончательную победу», о том,

как не желал верить в правдивость фотографий, запечатлевших сложенные штабелями трупы в концлагере Берген-Бельзен.

А пока что, завершив обучение на каменотеса, он в положенное время подал заявление о приеме в Академию искусств в Дюссельдорфе, присовокупив к нему папку с карандашными рисунками — портретную галерею стариков из приюта, которых рисовал на досуге, — и положительную характеристику, данную мастером практиканту каменотесу. Попав наконец в скульптурную мастерскую, он стал осваивать профессию, придавая глиняной массе форму.

Студент художественной академии хотел выглядеть солидно. Фотография в студенческом билете запечатлела молодого человека, похожего на южанина, — кареглазого и темноволосого, с аккуратно повязанным галстуком. Что весьма важно: на его лице угадывается определенное умонастроение, весьма модное после войны. Оно называлось экзистенциализмом и мало кому из интеллигентов послевоенного поколения удалось его миновать.

Это была мода, сопровождавшаяся, кроме многого другого, своеобразной мимикой, жестикуляцией, о которой дают представление неореалистические фильмы. Помимо определенного — весьма мрачного — выражения лица, подразумевалось и нечто более серьезное и значительное, ведь речь шла как-никак о философии, пришедшей к послевоенным немцам во французском варианте, представленном прежде всего Сартром и Камю. Экзистенциализм возвращал молодых интеллектуалов к таким основополагающим понятиям, как индивидуальная свобода, свободный выбор, ответственность.

В своих воспоминаниях Грасс писал об этом с легкой иронией (в отличие, к примеру, от Альфреда Андерша), хотя без малейшей иронии размышлял о знаменитом споре между Сартром и Камю, где он однозначно оказался на стороне Камю.

Вот характеристика, данная им самому направлению философской мысли: «Приверженность экзистенциализму, свойственная в ту пору мне и моим сверстникам… была импортирована из Франции, но приспособлена к реалиям немецкой разрухи; для нас, переживших “темные времена”, как именовали тогда период национал-социализма, экзистенциализм стал подходящей маской, которой соответствовали трагические позы. Экзистенциалист… видел себя либо на распутье, либо на краю пропасти. В не менее опасной ситуации пребывало и всё человечество… Речь шла о смысле жизни среди бессмысленности мира, о взаимоотношении личности и массы, о лирическом “Я” и вездесущем Ничто».

Примем во внимание художественную манеру Грасса — о

вещах самых серьезных он пишет чаще всего отстраненно-насмешливо. В размышлениях об экзистенциализме ощущается, правда, не столько насмешка, сколько легкая отстраненность — война и нацизм научили его не отождествлять себя с какой-либо идеологией или стройной системой мысли, которую можно было бы обозначить как идеологию. Но на самом деле экзистенциалистская философия в ее французском (а не немецком, хайдеггеровском варианте, ни с какой точки зрения неприемлемом для Грасса) сыграла огромную роль в духовном формировании «обожженных детей войны», как именовали уцелевших недавних фронтовиков.

Свободный выбор, решение, принимаемое наедине с самим собой, «между Богом и Ничто», как противовес разламывающей индивида мощи аппаратов власти, — вот главная точка соприкосновения западногерманской литературы с экзистенциализмом. Именно в этой философии молодые западногерманские интеллектуалы увидели совершенно новую возможность выражения внутреннего протеста против принуждения. Определяющая роль субъективного волевого акта и отрицание детерминизма, насилия так называемых «объективных обстоятельств» — ключевые моменты этого мировоззрения, сблизившего молодых немецких писателей (не всех, разумеется, но многих) с экзистенциализмом. Свобода выбора, возможность самостоятельного, ни от кого не зависящего решения предстает как явление более высокого уровня, нежели идеологии, общественные и государственные системы.

Возвращение к человеку — вот тот новый ориентир, который давала экзистенциалистская философия немецким интеллектуалам, литераторам, пытавшимся осмыслить феномен нацизма, катастрофу войны и обрести — или вернуть — утраченные, канувшие в бездну духовные и нравственные ценности. Свобода выбора, акт свободного действия, противостоящие любым аппаратам власти и любому нажиму, — вот что было более всего привлекательно для складывающейся западногерманской литературы. Активный антифашизм скреплял эту связь, придавая ей конкретное живое наполнение. Иными словами, экзистенциализм стал для немцев некоей духовной опорой в преодолении несвободы, в процессе разрыва с навязанным тоталитарным мышлением.

Дискуссия Сартра и Камю была тогда у всех на устах. Речь, по словам Грасса, шла «об абсурде и о легендарном Сизифе, который был счастлив тем, что ему досталось ворочать тяжеленный камень». Приятель тех лет заразил Грасса интересом к этой дискуссии. «В полемике между богами тогдашнего

экзистенциалистского вероучения, которая затянулась на многие годы и выплеснулась за пределы Франции, я, немного поколебавшись, позднее определенно встал на сторону Камю, более того, для меня, скептически относившегося к любой идеологии и не приверженного никакой вере, таскание каменных глыб сделалось повседневным занятием. Такой парень, как Сизиф, пришелся мне по нраву. Я признал осужденного богами каторжника достойным поклонения новым святым, для которого абсурдность человеческого существования была столь же очевидной, как восход или закат солнца, и который сознает, что поднятый на вершину камень не останется там лежать. Героем по ту сторону сомнений и отчаяния. Человеком, который счастлив от того, что ему суждено катить в гору камень. Такой никогда не сдастся».

Вернемся, однако, к фактам биографии Гюнтера Грасса. Студент дюссельдорфской академии не только полностью погрузился в искусство, к которому его так влекло, не только переживал «любовную и танцевальную лихорадку». Обладая пока неявно выраженным политическим темпераментом, он реагировал на события послевоенной жизни, связанные с обстановкой в ФРГ и в мире. Федеративная республика, хотя бы в силу своего геостратегического положения, оказалась в эпицентре биполярного мира, перипетий начинавшейся холодной войны. Пока он еще не испытывал явных симпатий к каким-либо политическим партиям (его вовлеченность в предвыборную кампанию Вилли Брандта, руководившего социал-демократической партией, обозначится позже, уже в 1960-е годы). Пока он испытывал отчетливое отвращение к нуворишам, появившимся в Дюссельдорфе, когда наметились первые признаки «экономического чуда».

Он говорил о своих тогдашних «протестных настроениях», но тут же признавался, что текущая политика его мало интересовала. «Иначе в дискуссии о ремилитаризации Германии я, обожженный в юности войной, оказался бы среди сторонников хотя и вполне массового, но политически довольно пассивного движения “Без меня!”». Тем не менее, характеризуя свое политическое мировосприятие того времени, Грасс подчеркивал сугубо негативное отношение к первому федеральному канцлеру Конраду Аденауэру (которое с ним разделяло подавляющее большинство демократически настроенных литераторов). «Канцлер Аденауэр выглядел для меня фарисейской маской, которая скрывала всё, что было мне ненавистно, — христианское ханжество, тирады о собственной невиновности, внешнюю добропорядочность, которой маскировалась банда преступников».

Стоит обратить внимание на резкость характеристик. В литературе и публицистике тех лет настойчиво звучала мысль о том, что моральное благо, заключавшееся в крахе нацизма и его военно-государственной машины, не было по-настоящему использовано для коренного внутреннего переустройства. Общество нуждалось в честной и глубокой национальной самокритике. Вместо осмысления и внутреннего преодоления прошлого, считали многие мыслящие люди в Западной Германии, произошло его вытеснение. Коренного расчета с прошлым, по их мнению, не произошло. Утечет еще много времени, пока можно будет говорить о подлинных демократических, антифашистских преобразованиях в стране.

Грасс вспоминал: в те годы фирма «Хенкель», известный химический концерн, начала выпускать стиральный порошок «Перзил». Это совпало по времени с так называемым процессом денацификации, осуществлявшимся по инициативе американской военной администрации. Делалось это, в частности, с помощью анкетирования, призванного выявить и изолировать от политической и государственной жизни активных нацистов и их пособников. Конечно, в этой крупноячеистой сети легко было отловить крупную рыбу (впрочем, самые большие акулы предстали перед Нюрнбергским трибуналом).

Но денацификация включала, как подразумевалось ее организаторами, которые действовали при помощи местных немецких комиссий с функцией судов («шпрухкаммер»), пять классов потенциальных наци: это были «главные виновники», «обремененные виной», «менее обремененные виной», «попутчики» и «незатронутые». То есть решения осуществлялись (точнее, должны были осуществляться) на основе тех самых подробных семистраничных анкет. Однако в целом процесс денацификации не дал желаемых результатов. Многие сумели проскользнуть через «ячейки» этой самой «сети» и получить желаемый оправдательный документ, получивший уже упоминавшееся насмешливое название «перзилшайн». Грасс как раз и писал о способах «отмывания репутации», с помощью которых выходили сухими из воды те, кто эту репутацию «замарал коричневым дерьмом». «Вновь чистенькие, они занимали теперь высокие государственные посты, претендовали на уважение в обществе».

Большинство представших перед комиссиями выдвигали в свое оправдание аргумент, более всего поразивший союзников. Немцы заявляли, что стать нацистами их вынудило стремление к экономической выгоде. (Не так ли некий петербургский поклонник Гитлера, издавший в начале 1990-х годов «Майн

кампф», на суде заявил, что действовал исключительно из соображений коммерческой целесообразности, то есть желая заработать, и был судом оправдан?) Один немецкий ремесленник так объяснил свое членство в национал-социалистической партии: «Поскольку я тогда хотел получить заказ от коммунальных служб, а получить его можно было лишь члену партии, я вступил в партию». Похожее сообщал о себе некий чиновник: «Так как у меня не было шансов продвижения по службе, я вступил в партию».

В атмосфере тех лет подобные признания воспринимались не как самообвинение, а как повод для оправдания. Деятельность «шпрухкаммер» во многом способствовала этому перевертыванию понятий, санкционируя превращение общественного аморализма в приватную добродетель. Об этом можно прочитать в вышедшей в Вене в 1985 году (на немецком языке) книге «Вытесненная вина, несостоявшееся покаяние». Кстати, людям старшего поколения, жившим в СССР уже в зрелом возрасте, подобные оправдания могут кое-что напомнить.

Возвращаясь к раннему послевоенному периоду жизни, Грасс неоднократно подчеркивал, что любая «национальная патетика» его отталкивала: «Любые слова о нации для меня дурно пахли. Любые политические программы вызывали отторжение». В спорах с друзьями и коллегами «невнятно заявляли о себе антифашистские настроения и абстрактный филосемитизм. Мы наверстывали упущенную возможность сопротивления…». Итак, Грасс пока не хотел вставать на позиции ни одной из существующих партий, и даже социал-демократы на этом этапе не вызывали у него симпатий.

Тут было бы уместно сослаться на писателя Вольфганга Борхерта, умершего очень рано, вскоре после войны, но успевшего оставить значительный след в литературе ФРГ. Борхерт считал себя принадлежащим к поколению «без счастья, без родины, без прошения». Но его герои — не просто «выброшенные, выбракованные, потерянные». Они твердо знают, что никогда больше не станут «рассчитываться по порядку номеров», строиться по зычному зову фельдфебеля, они намерены отныне говорить только «нет» — тем, кто вновь готов производить каски и пулеметы, гранаты и порох, сбрасывать на города «фосфор и бомбы». Его рассказы — призыв к «тихим» людям обрести свой голос и жестко сказать «нет» тем, кто вновь пытается соблазнить их своими призывами «истреблять чужих». Скажем уже здесь, что в романе «Собачьи годы» у Грасса возникает своеобразная пародия на Борхерта, герой пьесы которого «На улице, перед закрытой дверью» пытается мстить тем, кто вовлек

его в катастрофу войны.

Но это не значит, что Грасс отвергал идеи Борхерта — он просто следует своему художественному принципу пародийности и абсурдизма. На самом деле всё, что он рассказывал о своей не до конца внятной (по его собственному признанию) позиции того времени, о своем глубоком недоверии к любым идеологиям и программам, сближало этих двух авторов, как сближала их обоих со многими коллегами их поколения эта программа отвращения к идеологиям. После национал-социализма, столь навязчиво внедрявшегося в души, это было так естественно.

Между тем Грасс, учась в академии, поменял учителя, выбрав себе в наставники Отто Панкока. Впрочем, слово «наставник» неверное. Грасс говорил о другом — для него настало время, когда «хотелось свободы от любых образцов и наставничества, чтобы найти собственную дорогу, пусть даже окольную». Именно потому он выбрал Панкока, даже не скульптора, а графика. «От него исходило что-то бунтарское. Долгое время образцом для меня служил его пацифизм, нашедший свое выражение в ксилографии “Христос ломает винтовку”, которая распространялась в виде плаката, агитирующего против ремилитаризации Германии; Отто Панкок был для меня примером вплоть до 80-х годов, когда начались протесты против американских и советских ракет средней дальности, и даже позднее… Во времена нацизма ему запрещалось заниматься художественным творчеством и выставляться». Панкок позднее появляется под измененным именем в романе «Жестяной барабан».

В эти же годы Грасс совершил свои первые путешествия в Европу, посетил Италию — Мекку художников. «Я чувствовал абсолютную свободу, ощущал ненасытную жажду странствий, считал себя избранником, авантюристом, баловнем удачи, но был при этом лишь одним из многих тысяч молодых людей, которые в первые послевоенные годы опробовали свои представления о свободе, пересекая наконец-то открытые границы и разъезжая автостопом…»

За Италией последовала Франция, откуда он привез блокнот с набросками и рисунками, запечатлевшими случайных встречных. После Франции он заглянул в Швейцарию, где познакомился с юной балериной Анной, которая станет его женой.

Среди швейцарских впечатлений — одно, кажущееся мимолетным, а на самом деле судьбоносное: в гостях он увидел малыша трех лет, который вошел в прокуренную гостиную, лупя деревянными палочками «по круглому жестяному барабану… Не

обращая внимания на взрослых, малыш пересек гостиную, при этом он не прекращал лупить по барабану. …Он шествовал с таким выражением лица, будто видит насквозь всех и каждого… Картинка, прочно засевшая в памяти». Позднее из нее родится роман «Жестяной барабан».

В это же время созрело и оформилось желание уехать из Дюссельдорфа и попытаться найти себя в Берлине. Там он подал документы в Высшее училище изобразительных искусств и получил положительный ответ. Из дюссельдорфских художественных обретений осталось еще одно — он стал играть в джазе, и однажды троих молодых музыкантов увидел в ресторанчике, где они выступали, сам Луи Армстронг. Вдохновившись их юношеским задором, он тоже взял инструмент и присоединился к этим молодым немцам. Они играли вместе целый вечер…

А 1 января 1953 года, посредине зимнего семестра, межзональный поезд увозил Грасса в Западный Берлин. Багаж был невелик, «зато внутри теснились слова и образы, которые еще не могли найти выхода»…

В середине июня 1953 года вместе с молодой женой они стояли на краю Потсдамерплац и смотрели оттуда, как рабочие забрасывают камнями советские танки. Это было знаменитое восстание рабочих ГДР 17 июня 1953 года. «Мы чувствовали могущество власти и бессилие людей так близко, что в память врезались взмахи рук, швырявших камни, и стук ударов о танковую броню…»

Через 12 лет Грасс написал «немецкую трагедию» «Плебеи репетируют восстание», где «у восставших рабочих нет плана, они бесцельно носятся по кругу, а интеллектуалы (и это намек на Бертольта Брехта. — *И. М.),* у которых всегда есть какой-то план, что способствует красноречию, терпят крах из-за своего высокомерия». «Насмотревшись вдоволь, мы ушли, — пишет Грасс. — Насилие отпугнуло нас… Во мне проснулся забытый страх. Танки были мне хорошо знакомы: — “тридцатьчетверки”».

Вспоминая, писатель не всегда уверен в хронологической точности передаваемых событий. «Что было раньше, что потом? Луковица недостаточно строго соблюдает хронологическую последовательность событий. На ее пергаментной кожице значится то номер дома, то слова идиотского шлягера, то название фильма… то имена легендарных футболистов, зато редко указывается точная дата». И еще одно признание: «Чем старше я становлюсь, тем ненадежнее делается костыль под названием “хронология”». Но ведь главное в этом потрясающем мемуарном романе не точность дат, а свежесть и глубина мысли,

значимость оценок, острая индивидуальная и национальная самокритика. В этих сугубо личных записках возникает не только история одной жизни, но история Германии на протяжении многих десятков лет. История политическая, духовная, моральная, художественная…

Директор берлинского училища, в котором учился Грасс, Карл Хофер остался в этих воспоминаниях важной фигурой, как в свое время Отто Панкок. Своим ученикам начала 1950-х годов Хофер внушал, что «центральной проблемой изобразительного искусства был и остается человек, человеческое начало, его извечная драма». «Эти слова, несмотря на их патетику, — признавался Грасс, — сохранили для меня свою силу по сей день». Это — и ответ многочисленным критикам Грасса, набрасывавшимся на него чуть ли не с руганью после почти каждого произведения, чтобы после следующего признать, что предыдущее было куда сильнее и значительнее.

При всей своей парадоксально-ироничной, иногда фарсово-пародийной, иногда намеренно абсурдистской манере, Грасс всегда взволнован человеческой судьбой, экзистенциальной драмой личности — как бы странно ни выглядел в глазах обывателя его герой. Он верен «человеческому началу», но, по собственному признанию, держится подальше «от всяческих догматических ограничений», злословит по адресу тех, кто «претендует на непогрешимость суждений», свыкшись с «риском остаться аутсайдером». Подобные признания о своей неприязни к любым нормативным «указаниям», любому принуждению — даже если оно чисто эстетическое, — о стремлении идти собственным путем снова и снова возникают на страницах его мемуарного романа.

Знаменитый Вагнеровский фестиваль в Байройте, который он вместе с Анной посетил в начале 1950-х годов, вызвал у него «приступы смеха и отвращения к нуворишам и самой обстановке культового действа. Денежная знать выставляла напоказ крахмальные манишки, фраки и бриллианты». Свою неприязнь к демонстрируемому богатству, к нуворишам и прочим денежным мешкам он выразил во всех своих произведениях — это один из постоянных, сквозных мотивов его творчества.

И еще один сквозной мотив — чтение. На протяжении всей книги он знакомит нас с авторами, которые оказали на него влияние. В разное время — и раньше, в различных интервью и комментариях — он упоминал очень многих. Мы помним, какое впечатление на него произвел в ранней юности роман Ремарка «На Западном фронте без перемен». Но вот в доме у родителей жены в Швейцарии он нашел «Улисса» Джойса. Эту книгу он

хранил и перечитывал много раз. Мать Анны, считавшая Джойса «чересчур сложным» и «жутким», подарила Грассу двухтомник, не подозревая, какой импульс даст ему это «словесное чудо». Тогда же к Грассу попал роман Альфреда Дёблина «Берлин, Александерплац» — позднее он «учился на каждой книге этого автора, в честь которого учредил особую литературную премию» и даже написал эссе «Мой учитель Дёблин».

К этим двум выдающимся произведениям тогда же добавилась «Легенда об Уленшпигеле» Шарля де Костера с иллюстрациями Франса Мазереля. «Тугое переплетение множества сюжетных линий стало чем-то вроде ракетного топлива для пока еще заблокированной энергии моего писательского неистовства». Слово «неистовство» стоит запомнить как еще одну характеристику грассовского творчества с его неуемной фантазией и мощным буйством словесных построений. Тогда же он читает знаменитый роман «Манхэттен» Дос Пассоса, Чеслава Милоша, мемуары Черчилля, позволившие ему взглянуть на войну глазами победителя, снова и снова перечитывает классику — роман «Зеленый Генрих» швейцарского писателя Готфрида Келлера, еще в детстве найденный им в книжном шкафу матери. «Но кто бы ни направлял меня на бесконечный читательский путь — первым был мой гимназический учитель, штудиенрат Литшвагер, заразивший меня “Симплициссимусом” Гриммельсхаузена». Последнее произведение сыграет особую роль в писательском становлении Гюнтера Грасса, ибо его первый и самый великий роман связывают с традицией «плутовского романа», который в Германии был ярче всего представлен Гриммельсхаузеном, чье повествование о Симплиции Симплициссимусе разыгрывается на фоне Тридцатилетней войны.

Тогда же, в Берлине, произошел любопытный и очень значимый эпизод: учитель Грасса Хартунг показал несколько его стихов Готфриду Бенну, некогда великому экспрессионисту, который в 1950-е годы был кумиром молодых поэтов и понимающей толк в литературе публики. Бенн назвал ранние стихотворные опусы Грасса «многообещающими» и предсказал: «Ваш ученик будет писать прозу». Что и сбылось.

Непередаваемо горькие страницы посвящены смерти матери. Она умерла в больнице, когда сын, сидевший у ее постели, задремал. Помимо горечи и боли здесь чувствуется запоздалое раскаяние. Он, ее любимый сын, до четырнадцати лет сидевший на материнских коленях, и в детстве, и потом обещал ей повезти ее в прекрасные края — конечно, имеется в виду прежде всего Италия. Мать шутливо называла его Пер Понтом. Но сын так и не

успел ее никуда повезти, а она не успела увидеть обещанную красоту. «Она, отдававшая своему сыночку всё и получившая взамен немного; она моя обитель радости и юдоль печали».

Она всегда мечтала, что ее сын станет выдающимся художником, и с детства поддерживала его в стремлении посвятить себя искусству, даже когда, казалось, для этого было совсем мало оснований. Она верила в способности сына и его счастливую звезду. «Она заглядывала мне через плечо раньше и продолжает заглядывать теперь, после смерти, говоря: “Вычеркни, это ужасно”. — Но я редко слушаюсь ее, а если и слушаюсь, то слишком поздно… Она, моя мама, умерла 24 января 1954 года. Я же заплакал позже, гораздо позже». Отец пережил мать на 25 лет и умер восьмидесятилетним. «Всякий раз, когда мы с ним виделись, отец считал необходимым подбодрить меня: “Так держать, сынок!”».

На пишущей машинке «Оливетти», которую Грасс не сменил ни на электрическую машинку, ни на компьютер, были написаны его первые стихи. Однажды Анна вместе с сестрой Грасса, приехавшей навестить молодых супругов, отобрали, без его ведома шесть стихотворений и послали их на Южногерманское радио, объявившее поэтический конкурс. Стихотворение «Лилии, увиденные во сне» удостоилось третьей премии, которая составляла 350 марок. Кроме того, Грассу оплатили авиабилет в Штутгарт и обратно, чтобы он мог лично получить премию. На премиальные деньги он купил зимнее пальто себе и мохеровую юбку жене. Эту юбку он помнил всегда: «Так украсила Анну выручка от моих стихов».

Купленный у старьевщика шкаф тоже удостоился своеобразного грассовского гимна, подобно машинке «Оливетти». Сказка про шкаф, в котором висела та самая мохеровая юбка, могла бы быть написана Х. К. Андерсеном, считал Грасс; он даже представлял себе ее начало: «Жил-был шкаф, где на плечиках висели воспоминания… Для меня шкаф до сих пор стоит открытым, перечисляя шепотом, строфа за строфой, что хранится внизу, а что наверху…»

Сказка действительно получилась, писал Грасс, и звучать она могла бы так: «Жил-был скульптор, которому иногда приходили на ум стихи, в том числе стихотворение “Открытый шкаф”». А вот продолжение сказки: поэт, а по совместительству скульптор, ваявший кур, рыб и прочую живность, сунул в карман стихи и последовал приглашению, которое значилось в телеграмме, присланной ему весной 1955 года в подвальную квартиру полуразрушенной виллы в Западном Берлине, где он тогда жил. Телеграмма была подписана неким Гансом Вернером Рихтером,

который приглашал молодого поэта незамедлительно прибыть на озеро Ванзее, где на «Вилле Руппенхорн» собиралась «Группа 47».

Приглашение было послано по совету одного из членов жюри штутгартского конкурса, который счел молодого поэта весьма одаренным и порекомендовал его Рихтеру, возглавлявшему ту самую «Группу 47» (названную так по году ее создания). Уже тогда группа объединяла если не всех, то во всяком случае очень многих талантливых поэтов и прозаиков. Она сыграла выдающуюся роль в становлении и развитии литературы ФРГ. О существовании этой группы Грасс к тому времени «что-то смутно знал из газет».

«Группа 47», которая сформировалась внутри поколения «детей, обожженных войной», несколько десятилетий будет определять литературную жизнь ФРГ. Ядро группы составили Ганс Вернер Рихтер, который до того, вместе с Альфредом Андершем, издавал журнал «Дер руф», сыгравший важнейшую роль в консолидации демократических антифашистских сил немецкой интеллигенции, а также Г. Бёлль, Г. Айх, И. Айхингер, И. Бахман, В. Шнурре, В. Кольбенхоф; несколько позднее к ним присоединились более молодые Г. Грасс, М. Вальзер и др.

«Группа 47», не связанная никакими установками, программами, манифестами, организационными рамками, объединялась лишь общим взглядом на судьбу Германии, общей ненавистью к нацизму и общей любовью к литературе. Члены группы хотели участвовать в подлинном, а не показном преодолении прошлого, в создании новой демократической Германии, не отделяющей себя от остального мира, сознающей общность европейской судьбы.

Эстетически и мировоззренчески эта литература была сродни литературе «потерянного поколения», которое после Первой мировой войны тоже искало ответа на мучительные вопросы своего времени. Писателям ФРГ была близка «окопная правда», развенчивающая войну как бессмысленную бойню, разбивающая вдребезги миф о «героизме» и «солдатской доблести». Но пожалуй, в произведениях писателей ФРГ, за плечами которых было нечто, чего не знали солдаты Первой мировой, а именно массовые злодеяния нацизма, чувствовалось значительно больше горечи и больше человечности. В то же время очень ощущалось чувство вины и ответственности, даже если этих слов не было в их произведениях.

Несомненно лишь одно: поколение западногерманских «вернувшихся» тоже ощущало себя «потерянным». Ему было суждено пережить двойное разочарование: сначала канули в бездну иллюзии, внушенные нацистскими демагогами, а потом

оказались не вполне состоятельными надежды, возлагавшиеся на демократическое обновление страны.

Этот кажущийся парадокс не так-то легко сегодня понять. ФРГ прочно — и справедливо — воспринимается как страна не только экономического процветания (хотя кризис еврозоны затронул и ее), но и подлинных демократических свобод, где права человека являются не только основой конституции, но и реальным фундаментом жизнедеятельности общества. Но все эти завоевания и тот реальный общественный консенсус, который сегодня в связи с новыми вызовами глобального мира, в частности с огромным потоком иммигрантов, подвергается испытаниям, были результатом сложных общественных процессов и внутренней борьбы.

Вспомним хотя бы бурное время конца 1960-х годов, когда молодежь взбунтовалась против политического истеблишмента, против «изолганности поколения отцов». Движение это было противоречивым и неоднозначным, но оно отражало несомненную общественную конфронтацию. Постепенно складывавшееся полноценное демократическое устройство было результатом напряженных усилий и повседневной работы ведущих политических групп, начиная с Вилли Брандта, осознающих свою ответственность и помнящих уроки прошлого, и отдельных лиц, политиков и деятелей культуры, пользующихся авторитетом. Важная роль в создании и утверждении демократического климата принадлежала писателям и публицистам, как бы ни жаловались они на то, что их не слышат, что их предостерегающий голос не доносится до сограждан. Конечно, создавался этот демократический климат, обстановка толерантности и плюрализма, усилиями всего общества, медленно, но верно делавшего выводы из собственной истории.

Однако демократии и политической толерантности в ФРГ едва ли удалось бы стать устойчивой и надежной, если бы не постоянные напоминания и предостережения писателей, общественных деятелей и мыслителей этой страны, если бы не беспрерывная, касающаяся самых острых вопросов общественная дискуссия, начавшаяся с первых послевоенных лет и не затухающая по сей день. Так, на протяжении десятилетий не уставал вести полемику Гюнтер Грасс.

Трудно не доверять ощущениям таких выдающихся художников, как он и его коллеги — Бёлль, Кёппен, Андерш, Рихтер, Ленц, Хоххут, писавших о том, что действительность 1950-х годов рождала у них протест против «новой фальши», расцветающего «парадного искусства», против «сытых сборищ подмигивающих обывателей», из которых одни якобы «ничего не

знали, ни о чем не подозревали и разыгрывали теперь роль совращенных демонами детей», другие утверждали, что «тайно всегда были против». Это десятилетие «зиждилось на лжи», и его последствия еще очень долго продолжали, по мнению Грасса, негативно влиять на европейское и мировое развитие.

С самого начала в центре произведений, создаваемых авторами, близкими к «Группе 47» (и не только ими), не «массовая судьба», а отдельный человек, потерянный и неприкаянный, если воспользоваться терминологией Карла Ясперса, это герой — носитель «метафизической вины». Страх перед государством, политическими структурами, вынесенный из недавнего прошлого, недоверие к любым формам идеологического насилия были важнейшим уроком, извлеченным из своего опыта военным поколением писателей.

«Неприязнь этого поколения ко всякому принуждению, всякой организации и партии, союзам и догматическим мировоззрениям, ко всяким формам нормативного коллектива с генеральной линией, флагом, программой, — писал Ганс Вернер Рихтер, — родилась во времена фашизма. После войны эти люди не хотели еще раз терять свою свободу». Известный критик Ганс Майер говорил в том же контексте о «тотальном подозрении к идеологиям у писателей, переживших фашизм».

Однако эта проблема идеологического аскетизма сама была идеологической программой. Добавим, в определенном смысле и эстетической тоже. Речь шла, как отметит много позднее Гюнтер Грасс, об отказе «от абсолютных величин», от «идеологически белого или черного», от «чистых тонов» и замене их «всеми нюансами серого», о «ставке на сомнение», о нежелании вновь оказаться во власти какого-либо диктата, в том числе художественного.

Смысл этой программы «идеологического аскетизма» раскрывается лишь в связи со сложно идущим процессом осмысления прошлого, недостаточность и замедленность которого болезненно воспринималась писателями демократических убеждений. Хотя масштаб фашистских преступлений становился всё более очевидным, во всей полноте он обнажился, пожалуй, лишь в ходе и после так называемых «освенцимских процессов» 1960-х годов, в определенной мере, косвенно, спровоцировав молодежное и студенческое движение, выразившее в том числе коренное расхождение поколений, недоверие молодых к «изолгавшемуся» поколению отцов. (Сложное отношение Грасса к этому движению найдет отражение в романе «Под местным наркозом» и пьесе «Перед тем».)

Но, повторим, хотя факты, документальные материалы о

преступлениях нацизма становились достоянием широкой общественности, вызывая шоковую реакцию, лишь немногие, как отмечал Грасс, были готовы к принципиальному расчету с прошлым, постепенно и мучительно пробиваясь к подлинному смыслу национальной трагедии. «Мы все, молодые тогда поэты 50-х годов — назову Петера Рюмкорфа, Ганса Магнуса Энценсбергера, Ингеборг Бахман, — кто отчетливо, кто весьма расплывчато сознавали, что мы хоть и не как преступники, но как находившиеся в лагере преступников принадлежим к поколению Освенцима…»

Немецкая литература послевоенных десятилетий не отличалась назидательностью, и по существу никто из литераторов, даже самых именитых, не считал себя вправе кого-либо чему-либо учить. Но объективно и в своей совокупности литература ФРГ сыграла ключевую роль в моральной и духовной перестройке общества.

Вот в какую атмосферу попал начинающий поэт Гюнтер Грасс, приглашенный на заседание «Группы 47», о которой он знал очень мало. Хотя и читал «какие-то вещи Генриха Бёлля», но не помнил, какие именно (а Бёлль, заметим, был уже очень известен). «Мне понравились, — пишет Грасс, — отдельные стихи Гюнтера Айха. Вольфганга Кёппена и Арно Шмидта я читал больше, но они не состояли в “Группе 47”. Бёлль и Айх были на несколько довоенных и военных лет старше, чем скульптор, который считал себя поэтом».

Грасс не без иронии и самоиронии рассказывал о своем первом выступлении на заседании «Группы 47». «Человек по фамилии Рихтер, исполнявший в этой сказке роль этакого короля Дроздобородa, милостиво пригласил меня в качестве “дублера” — им не хватало одного поэта “для выступления после обеда”». А сначала он вообще принял сумрачно выглядевшего Грасса за «провокатора», замышлявшего чуть ли не срыв встречи литераторов. Потом, когда молодой автор предъявил пригласительную телеграмму, Рихтер сменил гнев на милость и сказал, что выступать Грассу придется после «самой Ингеборг Бахман» (о которой наш дебютант слышал что-то «неопределенно хвалебное»). Потом Рихтер предупредил своего гостя, что после его чтения будет критическое обсуждение, и настойчиво порекомендовал читать «громко и внятно». В общем, как признавался Грасс, в тот момент «трудно было предположить, что вскоре он (Рихтер) сделается литературным наставником молодого поэта». Среди присутствовавших находился некий молодой человек по имени Иоахим Кайзер, который впоследствии станет одним из самых влиятельных литературных критиков ФРГ.

Застенчивая Ингеборг Бахман, которая произносила свои стихи «навзрыд», вызвала у молодого скульптора-поэта желание защитить ее, если «краснобай Кайзер» будет на нее «нападать».

Все происходившее Грасс воспринимал как сказку. И вот ее продолжение. Он выступил, притом «без боязни», ибо был уверен в собственных стихах, «навеянных воздухом Берлина». А поскольку он по совету Рихтера читал «громко и внятно», слушавшие его «сумели понять каждое слово». И «все принялись хвалить прочитанное». Рихтер, который до того никак не мог запомнить фамилию приглашенного, после чтения его стихов фамилию запомнил. Позднее именно Рихтеру Грасс посвятил свою повесть «Встреча в Тельгте».

Молодого поэта окружили с полдюжины редакторов, представлявших самые известные в то время литературные издательства. Они расхватали стихи, которые молодой поэт отпечатал дома на машинке «Оливетти». Автор поверил в свое сказочное будущее, но на этом сказка оборвалась, ибо никто из тех редакторов больше не появился, и лишь Вальтер Хёллерер, издатель литературного журнала «Акценте», опубликовал несколько его стихотворений.

Вернувшись домой, автор вновь занялся скульптурой, но тут сказка продолжилась. Издательство «Лухтерханд» заявило о готовности выпустить сборник его стихов. Мелкими буквами в договоре было обозначено, что свою следующую книгу автор обязуется сначала предложить тому же издательству. Но в тот момент даже думать о следующей книге он не мог. Кроме двухактной пьесы «Наводнение», одноактной «Всего десять минут до Буффало» и набросков к пьесе «Дядя, дядя», которую можно было расценивать как «дань абсурдизму», предложить было нечего — пока. Если не считать книжечки под названием «Преимущества воздушных кур», рисунки пером для которой он сделал сам, у него ничего не было.

Рисунки были не декоративным украшением, а графическим продолжением или предвосхищением самих стихов. На его рисунках филигранно выписанные пернатые «разлетались по ветру, пауки лезли из банки, саранча оккупировала город… кукла косила глазом… на берегу лежала груда ушей, комары, достигшие человеческих размеров, становились натуральной метафорой…». Все подчинялось «особому, вещному взгляду на окружающий мир».

Несмотря на реально подписанный договор, издание этой книжечки по-прежнему казалось молодому автору сказкой; впрочем, оговаривался он, за три года было продано всего 735 экземпляров. Кто из библиофилов, покупая тоненькую книжку

стихов никому не известного автора, мог предположить, что приобретает сокровище — первое издание первого произведения великого писателя?!

Ему самому лишь позднее стало ясно, что в некоторых строках и строфах этих стихов кроются мотивы будущего романа «Жестяной барабан». Грасс критически относился к своему раннему творчеству. «В рисунках или прозе я с благоприобретенным артистизмом уклонялся от острых проблем, обходил, пританцовывая, зияющие пропасти, не стеснялся прибегать к уверткам и обращался к темам, для которых характерен определенный застой; проза, испытывавшая на себе влияние Кафки, страдала худосочностью, язык пьес играл в прятки сам с собой, словесные эксперименты с удовольствием занимались саморазмножением».

Грасс, по собственному признанию, «распылялся творчески по мелочам». И возможно, он, продолжая выступать на заседаниях «Группы 47», сумел бы и дальше обращать на себя внимание новыми «кунштюками», если бы — и вот тут прозвучит главное! — если бы «можно было обойти завалы, нагроможденные прошлым Германии, а следовательно, и моим собственным прошлым. Но они лежали поперек дороги. Я уперся в них. Обходных путей не было».

Фраза о прошлом, о которое он споткнулся и которое лежало поперек дороги, требуя вполне определенных усилий, в разных вариантах возникнет позднее в его публицистике. Эти нагромождения прошлого «подлежали разбору, слой за слоем, тщательной сортировке… для чего необходимо слово. Но первую фразу я всё еще не мог найти». И только когда нашел ее, открылись шлюзы и полилась проза, обрушился тот самый словесный каскад, из которого и сотворен его эпический первенец.

Летом 1956 года Грасс с женой Анной покинули Берлин. В багаже находился свадебный подарок — пишущая машинка «Оливетти». Денег было до крайности мало, зато «сонм образов» уже роился в голове. Супруги отправились в Париж. И там в крошечной и, по нынешним временам, не слишком удобной квартирке родилась та самая первая фраза. Он начал писать роман, «одну главу за другой». Позднее, в 1973 году, он предпринял «опыт письменного самоотчета» под названием «Возвращение к “Жестяному барабану”, или Автор как сомнительный свидетель». В нем он рассказал о жизни в Париже, а на вопрос о побудительных мотивах для долгой работы над романом дал такой ответ: «Наиболее отчетливым побудительным мотивом стало, пожалуй, мое мещанское (или скажем:

мелкобуржуазное. — *И. М.)* происхождение: атмосфера косности, оборванная учеба в гимназии — я остался девятиклассником — обернулись манией величия, которая выразилась в желании явить миру нечто грандиозное».

Конечно, мании величия у Грасса никогда не было, но он действительно создал нечто грандиозное, что прочно вошло в историю мировой литературы XX века, — роман «Жестяной барабан». Осенью 1959 года, когда вышел первый тираж романа, Грасс с женой приехали из Парижа на Франкфуртскую книжную ярмарку, где «протанцевали всю ночь до утра».

Об этой «танцевальной ночи» Грасс рассказывал еще в своем знаменитом романе в новеллах «Мое столетие» (перевод С. Фридлянд), в главке, относящейся к 1959 году. «Как и всегда, мы с Анной в танце искали друг друга и находили, под музыку, сохраняющую ритм нашей молодости — диксиленд, — словно лишь в танце мы могли спастись от этого столпотворения: от лавины книг, спастись от всех этих важных персон и их разглагольствований — “Успех! Бёлль, Грасс, Йонзон выигрывают гонку!..”». Прильнув друг к другу, они «проплясали новое имя», и это имя было Грасс, и это была ночь триумфа. В гуле ярмарочных павильонов только и слышалось: «…“Бильярд”… “Догадки”, “Жестяной барабан”»… Речь шла о романах Бёлля «Бильярд в половине десятого» и Йонзона — «Догадки о Якобе». И тут же упоминался ставший потом бестселлером роман Грасса «Жестяной барабан».

Они танцевали и слышали «этот светский шепоток: “Вот наконец она возникла, немецкая послевоенная литература”…». Возможно, это самая главная фраза, которая была произнесена не только на этой вечеринке с танцами, устроенной издательством «Лухтерханд», но и в серьезной прессе, и критиками, и издателями, и читающей публикой. Но молодые супруги с наслаждением предавались танцу, и «груз увесистого кирпича на семьсот тридцать страниц» растворялся в этом танце. А количество проданных книг всё росло, и «мы поднимались от тиража к тиражу».

Когда кто-то выкрикнул «Тридцать тысяч!», предполагая также и последующую продажу лицензий Франции, Японии и Скандинавии, то есть в момент высшего торжества, у Анны «лопнула резинка», и она потеряла кружевную нижнюю юбку, после чего «легко выпорхнула из упавшей части своего белья и кончиком туфли отшвырнула ее именно туда, где стояли зрители, которые совместно с нами и за счет “Лухтерханд” отмечали уже несомненный бестселлер». Это был элегантный жест молодой балерины, и публика дружно выкрикнула: «Оскар! Оскар

танцует!» Но, уточнял Грасс, «отнюдь не Оскар Мацерат на пару с дамой с телефонной станции отплясывал “Джимми-тигра”, это танцевали мы с Анной».

Оскар был героем «Жестяного барабана», но настоящим героем вечера был Грасс вместе с супругой, подбросившие друзьям своих первенцев, близнецов Франца и Рауля, приехавшие поездом из Парижа, где молодой писатель «в сырой дыре кормил коксом топку для двух комнат и писал главу за главой на фоне сырой стены…». Теперь они вдвоем «наслаждались успехом» и пытались «распробовать и сохранить на языке его вкус…».

Спустя год они покинули Париж и снова поселились в Западном Берлине, но на сей раз уже в пятикомнатной квартире (правда, полуразрушенного дома), большой семьей с детьми. Одну комнату отвели Гюнтеру, где он с помощью всё той же машинки «Оливетти» продолжил писательскую работу, придерживаясь, впрочем, определенного графика. «С тех пор я живу от страницы к странице, между одной книгой и другой. При этом остаюсь полон образов. Но рассказывать об этом не хватит ни луковицы, ни охоты». Так завершил свой мемуарный роман писатель Гюнтер Грасс, нобелевский лауреат, на пороге своего восьмидесятилетия.

Глава II
СОЛО НА БАРАБАНЕ

В 1959 году вышел в свет первый роман Гюнтера Грасса «Жестяной барабан», написанный в Париже, хотя некоторую подготовительную работу автор проделал раньше, еще в Германии. Сейчас, когда миновало уже первое десятилетие XXI века, можно с уверенностью сказать, что этот роман принадлежит к числу великих произведений последнего столетия.

Грасс ворвался в литературу стремительно и со скандалом. Роман принес шумный успех и сразу сделал Грасса одной из самых заметных фигур на литературной сцене ФРГ. Реакция читателей и критики была бурной, от самых восторженных отзывов о редкостном таланте молодого автора (Грассу, напомним, было в момент выхода «Жестяного барабана» 32 года) до грубой брани в адрес «осквернителя святынь», «безбожника», автора «порнографических мерзостей», развращающих немецкую молодежь. Одни провозгласили его «диктатором литературной моды» (к чему он, впрочем, никогда не стремился и что упорно отрицал), другие пытались выставить его «безнравственным чудовищем».

Почтенным бюргерам, отцам семейств он представлялся монстром, к книгам которого можно прикасаться разве что в перчатках. Ореол «аморальности» окружал его с того самого дня, как сенат вольного ганзейского города Бремена отказался присудить ему литературную премию по причине «безнравственности» его сочинения.

Весьма активный в те годы публицист Курт Цизель, из тех, кто и не пытался расставаться с нацистским идейным багажом, подал на Грасса в суд — в 1962 году, когда вслед за «Жестяным барабаном» появилась (вошедшая потом в знаменитую «Данцигскую трилогию») маленькая повесть или скорее новелла «Кошки-мышки». Дизель обвинил Грасса в распространении «развращающих сочинений». После того как прокурор города Кобленца прекратил дело, Цизель обжаловал его решение, обратившись к генеральному прокурору.

Он же послал премьер-министру земли Рейнланд-Пфальц письмо, в котором требовал, чтобы глава «христианского земельного правительства» воздействовал на министра юстиции, дабы тот положил конец «скандальной деятельности» автора нашумевших произведений. Иначе, пригрозил Цизель, он обратится к «дружественным» депутатам ландтага с просьбой

сделать запрос министру юстиции и тем решительно противостоять не унимающемуся автору «фекалийных сочинений». Сам же Цизель в близких ему по духу периодических изданиях не стеснялся подвергать ставшего уже широко известным и признанным, в том числе и за рубежом Германии, писателя самым грубым оскорблениям, в результате чего в 1967 году уже Грассу пришлось обращаться в суд.

О результатах этого длившегося многие годы дела Немецкое информационное агентство (ДПА) сообщило в 1969 году: «Публицист Курт Цизель имеет право и дальше именовать писателя Гюнтера Грасса “сочинителем самых гнусных порнографических мерзостей” и “осквернителем католической церкви…”. Ему запрещено лишь называть так Грасса “вне литературно-критического контекста”».

Таким образом, те, кто еще в начале 1960-х годов называл Грасса «монстром похабщины», «сочинителем непристойностей», вызывающих «сексуальный шок», получили от судебных инстанций нечто вроде индульгенции. И хотя ПЕН-клуб выступил в защиту Грасса, многие его коллеги — писатели и критики — не без злорадства наблюдали за тем, как выдающийся художник подвергается недостойным нападкам.

Оставляя в стороне совершенно очевидные мотивы, побудившие правого радикала Цизеля выливать помои на писателя, яростно осуждавшего нацизм и кровопролитную войну, заметим, что выписанные мастерской рукой эротические пассажи в сочинениях Грасса уже через короткое время, на фоне сексуальной революции и молодежного движения на Западе, стали казаться — рядом с сочинениями других европейских и американских авторов — наивно-лукавыми и не имеющими ни малейшего отношения к порнографии.

Все эти обвинения в «эпатаже» не стоили бы и выеденного яйца, если бы за ними не стояло явно выраженное неприятие политических и эстетических представлений: он резко выступал против националистического чванства и бредовых расовых идей нацизма, а как художник внес в литературу множество эстетических новаций, вызывая естественное раздражение у всех, кто тосковал по «старым добрым временам» и воспринимал лишь «отражение жизни в формах самой жизни». В ФРГ, как выясняется, таких граждан было немало.

В 1971 году в интервью известному критику Х. Л. Арнольду Грасс сказал: «Для меня зло воплощалось не в судебном решении, а в безмолвии немецкой интеллектуальной общественности, с каким она встретила решение суда. Частично эта реакция, как я ее понял, означала: ну что ж, Грасс получил по зубам, и только

немногие, я думаю, поняли, что тем самым и они получили по зубам… Я полагаю, что такая нетолерантная, ханжеская позиция распространена в интеллектуальной среде так же широко, как и в обывательской…»

В 1969 году в Мюнхене Грасса наградили медалью Теодора Хойса (первого президента ФРГ). Но в том же городе высший земельный суд вынес приговор, согласно которому всё тот же Цизель мог продолжать — «в литературном смысле» — именовать Грасса «автором худших порнографических мерзостей».

По словам Грасса, его противник «вылавливал из “Жестяного барабана” отдельные цитаты, изолированные фразы и нанизывал их одну на другую». Таким способом, говорил Грасс, «можно погубить многие произведения». На вопрос собеседника, бравшего у него в феврале 1969 года это интервью, сможет ли он «перед лицом сегодняшней сексуальной волны еще выдержать конкуренцию», Грасс невозмутимо ответил, что его тщеславие никогда не было связано с этой сферой. «Главное для меня, — сказал он, — изображать реальность и при этом ничего не упускать… Сексуальное поведение — часть реальности. В “Жестяном барабане” я изобразил мелкобуржуазную среду и, соответственно, сексуальное поведение этой среды…»

«Мелкобуржуазная», обывательская среда — всегдашний и излюбленный объект изображения Грасса, называющего атмосферу внутри этого слоя «душной», «удушливой», «смрадной». И в то же время он не раз подчеркивал, что не считает возможным отделять от этой среды самого себя, ибо именно в такой атмосфере он родился и жил до того, как вошел в иную среду — литературно-художественную.

Что же касается его тогдашней травли, то, по словам писателя, «тут сказался и момент политического расчета, особенно в Баварии, а в том, что связано с судебным решением, еще и зависимость от государства, то есть зависимость баварских судов от ХСС» (правящей в то время Баварской народной партии, входящей в коалицию с ХДС, партией Аденауэра).

Итак, эротические эпизоды были частью реального мира, изображаемого фантазийно, часто абсурдистски и гротескно. Грасс не раз отмечал в беседах и комментариях, что сексуальный мир неотделим от реальности и миновать его писатель не может. Что же касается «аморализма» Грасса, то любому, кто внимательно прочтет его произведения, станет ясно, что он выступает не против морали, а против ее выхолощенного, лживого, закоснелого образа, укоренившегося в обыденном сознании.

Заметим попутно, что многое из того, за что лицемеры и

бездари обрушивались на Гюнтера Грасса, как раз и являлось причиной, по которой «Жестяной барабан» невозможно было издать в Советском Союзе. Не менее существенным обстоятельством было полное отсутствие пиетета по отношению к странам «реального социализма» (точно такое же, впрочем, как и к миру «реального капитализма»). В Польше, к примеру, был сделан перевод его романа, но издать книгу не удалось, и она стала частью подпольного «самиздата».

В «Жестяном барабане» всё было ново: и фигура рассказчика, и гротескный взгляд на Германию XX века, и острая парадоксальность созданного автором художественного мира, где грубая вещественность и сочная раблезианская полнота жизни сочетаются с беспощадной сатирой и яростным низвержением кумиров и авторитетов.

Стремление разбить вдребезги привычные представления, всё косное и застоявшееся перевернуть вверх дном, «проветрить» затхлый обывательский мир, на всё взглянуть под неожиданным углом зрения, с определенной провоцирующей дистанции характерно для всех произведений Грасса. Но поскольку «Жестяной барабан» — первый и, на наш взгляд, самый яркий роман, рисующий картины одновременно ясные и в то же время непостижимые, прозрачные и зашифрованные, знакомые и очужденные[1], простые, но передающие весь ужас реальности, сконцентрированной и сфокусированной особым углом зрения рассказчика, он вызывал у одних восторг, у других полное непонимание и отторжение.

Построенное внешне в столь хорошо знакомой немцам, по крайней мере со времен Гёте, традиции «романа воспитания» и в то же время издевательски перечеркивающее ее, это произведение скорее «роман антивоспитания». Он сродни «плутовскому», или пикарескному роману, идущему изначально из Испании. В Германии этот вид романа, героем которого является бродяга, плут, укоренился еще в XVII веке. Недаром Грасс, говоря о своих предшественниках, всегда (при всём меняющемся наборе имен) называет Гриммельсхаузена с его романом «Симплициссимус».

В разное время он упоминает как своего духовного предшественника Георга Бюхнера (утверждая, что все «Беккеты, Ионеско, Адамовы», то есть представители европейского абсурдизма XX века, учились у Бюхнера), признается в своей привязанности к немцу Жан Полю, а также англичанину Лоренсу Стерну и особенно французу Рабле и обобщает: на него оказывали влияние те, от которых он узнавал что-то новое, но которые не поучали его, подняв вверх указательный палец.

На предположение одного из собеседников о том, что Грасс

питал и питает симпатию к барабанщику Ле Грану (из «Путевых картин» Гейне) писатель ответил, что неверно было бы считать Ле Грана прообразом героя «Жестяного барабана», но согласился, что оба они происходят из европейской традиции пикарескного романа. В интервью 1974 года (Х. Л. Арнольду) он подробнее ответил на вопрос о традиции. «Как и у всякого писателя, у меня есть свои предшественники. Что касается прозы, то она идет от романной формы не столько национальной, сколько европейской; конечно, пикарескный роман — испанского происхождения, но он распространился по всей Европе, у нас — благодаря Гриммельсхаузену… Оттуда всё идет, перепрыгивая через нации и литературы: влияние Рабле через “перевод” Фишарта на нашу барочную литературу… Стерн со своим “Тристрамом Шенди”, который имеет больше связи с Рабле, чем остальная английская литература — со Стерном; Лихтенберг, который открыл Стерна для нас, и Жан Поль, который перенес всё это в наши условия…» Далее Грасс назвал писателя XX века Альфреда Дёблина, который «всегда выступает с чем-то новым» и «своими книгами сам себя ставит под вопрос». Его роман о Валленштейне, появившийся во время Первой мировой войны, и роман «Горы, моря и гиганты» — это два совершенно разных подхода к литературе. А тот факт, что роман «Берлин, Александерплац» (1929) — шедевр Дёблина — в Германии так мало читают и потому он малоизвестен, говорил Грасс, свидетельствует о «нашем отношении к литературе, даже к нашим современным классикам». Позднее Грасс написал эссе «Мой учитель Альфред Дёблин», и это стало признанием той особой роли, которую сыграл Дёблин в его творческом становлении.

Грасс отмечал также важность для него раннего экспрессионизма, особенно в поэзии, и — отдельно — роль поэзии Готфрида Бенна, позднее Брехта, а также своих коллег — современных западногерманских поэтов Энценбергера и Петера Рюмкорфа. Конечно, продолжал Грасс, была «волна Кафки», но более всего после 1945 года на немецких авторов оказывала воздействие американская литература, ее влияние «очень значительно», и тут он в первую очередь назвал Хемингуэя. Позднее, возвращаясь к роли, которую сыграл в его интеллектуальном становлении Камю и его «Миф о Сизифе», Грасс замечал: «Наряду с Камю мои политические представления очень рано стал формировать Джордж Оруэлл, который из опыта Гражданской войны в Испании выработал сильнейший скепсис по отношению к левому догматизму и идее революционного спасения мира».

Подобно Дёблину, Грасс не стремился к масштабному

изображению больших событий. Он отдавал предпочтение камерной сцене и выразительной детали. Даже трагедия войны представала у Грасса в гротескно-фарсовых эпизодах, что вовсе не свидетельствовало о бесчувственности и цинизме автора. При всем абсурдизме этих сцен они по-настоящему трагичны, выдают глубокую боль художника и присущее ему чувство ответственности за преступления нацизма.

Но, говоря о «Жестяном барабане», надо прежде всего обратить внимание на совершенно непривычного, гениально придуманного главного героя — юного Оскара Мацерата, который родился на свет уже с невыносимым отвращением к миру взрослых и с твердым решением не участвовать в делах и делишках этого мира.

«Трижды умник» Оскар заявляет, что принадлежит к числу тех младенцев, чье духовное развитие завершилось еще во чреве матери, к моменту, когда он появился на свет. Его очень занимает вопрос, какие лампочки были в родительской спальне в момент его рождения: на 40 или на 60 свечей. И он фиксирует, что увидел мир всё-таки при свете двух 60-ваттных лампочек. Библейское изречение «Да будет свет!» он отныне рассматривает как лучшую рекламу фирмы «Осрам».

У него не только острое и особое зрение, позволяющее увидеть то, что недоступно другим, но и уши высочайшего качества — всё услышанное и зафиксированное ухом он моментально оценивает своим хотя и крохотным, но чрезвычайно развитым мозгом. Едва появившись на свет, он слышит необычный звук: мотылек, летящий на источник света и бьющийся о стекло лампочки, напоминает ему барабанную дробь, которая отныне и навсегда станет для него главным способом познания мира, передачи чувств и мыслей, общения с окружающим миром. Поэтому бьющийся о стекло лампы мотылек получает от Оскара звание наставника.

В момент рождения Мацерат-старший (возможно, его отец, а возможно нет) высказывает пожелание, чтобы мальчик в будущем стал владельцем лавки колониальных товаров, принадлежащей семье. Матушка же сулит ему к трехлетию игрушечный жестяной барабан. Отвергнув навсегда первое предложение, Оскар восхищен вторым: он, едва родившись, уже знает, что будет барабанщиком. Крошечный Оскар уже при рождении чувствует себя одиноким и непонятым. В какой-то момент он вообще сомневается, стоит ли ему родиться и хочется ли ему жить. И только обещанный барабан заставил его предпочесть жизнь смерти, тем более что повитуха уже перерезала пуповину. Понятно, что у такого необычного ребенка может быть только

самый необычный взгляд на мир и самое нестандартное жизнеощущение.

«В нашем музее — мы посещаем его каждое воскресенье — открыли новый раздел. Наши вытравляемые из чрева дети, бледные, серьезные эмбрионы, сидят там в простых стеклянных банках и заботливо думают о будущем своих родителей». Обозначенный в этом раннем стихотворении Грасса мотив выходит за пределы черного юмора. Взгляд эмбриона, «заботливо» наблюдающего за жизнью взрослых, — это в каком-то смысле и взгляд героя «Жестяного барабана». Грасс выбирает оригинальный ракурс, позволяющий взглянуть на жизнь свежо и зло.

В одном из комментариев к роману Грасс отметил, что половина материала «существовала всегда» (имеется в виду, что ее дала сама жизнь, что она является результатом наблюдений автора), а вторую половину дал Оскар с его особым углом зрения. Исследователь творчества Грасса Курт Л. Танк напоминает, что в начале 1950-х Грасс написал цикл «Святой на колонне». Молодой каменщик, которому надоела жизнь в деревне, строит себе из камня колонну и взбирается на нее. Мать приносит ему еду и подает ее на шесте, а он сверху наблюдает за происходящим в деревне и описывает его. Оскар позднее стал, по словам Грасса, как бы «святым на колонне», только наоборот… его угол зрения — обратный углу зрения «святого на колонне» («взгляд снизу», из-под стола или из-под трибун). Его любимый наблюдательный пункт под столом, там он делает интереснейшие открытия, касающиеся малопривлекательной стороны жизни взрослых.

В три года он принимает решение больше не расти и падает в открытый люк погреба. Крышку забыл закрыть его отец Мацерат. Мать всю жизнь винит Мацерата-старшего за это. Но история с незакрытым люком «амбивалентна», как почти всё в этом романе. Оскар упал туда то ли случайно, то ли сознательно, ведь он не хотел больше расти, чтобы не становиться взрослым. И остается вечным «недомерком». Но в конце войны, уже будучи далеко не ребенком, он вдруг начинает расти, а вместе с ним начинает расти и появившийся внезапно горб. Оскар становится горбатым, а вся история — еще более гротескной.

Всё в романе предстает в необычном, своеобразном, неожиданном освещении, ибо повествование перепоручено автором весьма нестандартному персонажу, каким является Оскар. В три года он перестает расти в знак протеста против неаппетитной жизни взрослых, которую наблюдает с нескрываемым отвращением. Чтобы «не бренчать выручкой» в бакалейной лавке своих родителей, он решает остаться «навсегда

трехлетним». Его рост — 94 сантиметра — и такой голубоглазо-невинный облик позволяют «трижды умнику» Оскару заглядывать в те щели затхлого мещанского быта, куда никогда не добрался бы взгляд взрослого человека.

Единственное, что примиряет его с жизнью, — обещанный матерью детский игрушечный жестяной барабан. Яростный поклонник барабанной дроби, он не расстается со своим инструментом, доводя до состояния лома десятки таких барабанов и до умопомрачения — своих близких. В барабанной дроби он находит не только призвание, но и единственное прибежище, свою особую, не соприкасающуюся с миром взрослых вселенную. Он выражает себя с помощью двух деревянных палочек и гладкой поверхности жестяного барабана, выстукивая на ней всё, что видит, слышит, думает и чувствует. Иначе говоря, он выражает свое мировосприятие и миросозерцание не словами, а непрерывным постукиванием палочками по лакированной поверхности своего ударного инструмента.

История его семьи, соседей и близких, более того, всей Германии XX века как соло на барабане и герой, наблюдающий мир со своеобразной дистанции, снизу, исподлобья, «из-под трибун», — вряд ли кто оспорит оригинальность и эстетическую новизну подобной художественной идеи.

Но есть у Оскара и еще один талант, который также сражает наповал всех окружающих: своим резким, пронзительным голосом он способен разрезать, вдребезги разбивать (*zersingen*, то есть уничтожать пением) любое стекло: оставлять пустыми оконные рамы, превращать в груду осколков хрустальные вазы, делать огромные дыры в витринах, вводя в искушение и заставляя воровать граждан, от которых этого трудно было ожидать. Он не щадит и церковные витражи.

Вот почему ему не суждено стать гимназистом и получить среднее образование: в первый же день, явившись в гимназию в сопровождении своей любимой матушки и в толпе шумных сверстников, Оскар демонстрирует злой и испуганной учительнице оба своих искусства. И первый день становится последним днем его пребывания в гимназии. Это заставляет Оскара самому заняться — и тоже весьма специфическим, пародийным образом — своим образованием.

Взгляд «снизу» позволяет представить людей и предметы в непривычно-очужденном, гротескном виде, опровергнуть устоявшиеся представления и мнения, приземлить, принизить, подвергнуть циничной издевке признанные и застоявшиеся авторитеты и авторитетные суждения. Такой взгляд заставляет испытать шок, а испытав его, задуматься о происходящем.

Мы уже упоминали, что на вопрос, как родилась идея романа, Грасс ответил, что однажды в гостях у знакомых увидел угрюмого трехлетнего мальчугана с детским барабаном на груди. Взрослые требовали, чтобы он вежливо подавал руку и говорил: «Добрый день!» — но он лишь мрачно держался за свой барабан, глядя на присутствующих так, словно видит их насквозь. Этим была обозначена позиция маленького человечка, независимого в мире взрослых и не принимающего этот мир как свой. Выбранный угол зрения позволял разглядеть то, что нельзя заметить при «обычном», «нормальном» взгляде на действительность. Это еще и взгляд «сзади», открывающий изнанку, малопривлекательную сторону обыденной и политической жизни, взгляд из-за кулис.

Низвержение кумиров и презрение к «святыням» определяют общий социальный, психологический и исторический пейзаж, возникающий в романе. Всё здесь предстает в пародийном свете начиная с самой истории семьи, в которой рождается и какое-то время существует Оскар.

В самом начале мы еще ощущаем эпическое дыхание «старого» романа, когда знакомимся с плебейско-крестьянскими предками Оскара со стороны матери. Тут главным лицом оказывается кашубская бабушка Анна, под обширными и многослойными юбками которой прячется скрывающийся от жандармов ее будущий муж.

Вся эта деревенская кашубская родня, которую позднее начинают преследовать немцы, представлена хотя и тоже в пародийно-очужденном свете, но всё же в традиции немецкого «романа воспитания», которая далее полностью выворачивается наизнанку и уступает место фарсовому изображению, характерному для плутовского романа. Под бабкиными юбками любит прятаться и Оскар — это «тихая заводь», прибежище от всех страхов мира, где он пытается укрыться от абсолютного воплощения зла — придуманной им Черной кухарки, чей неумолимый образ преследует его всю жизнь: «Здесь ли Черная кухарка? Да, да, да!»

Но, кроме кашубской бабушки, среди самой близкой родни Оскара нет никого, кто не представал бы в каком-то двойственном свете. Даже любимая матушка героя, к которой тот действительно привязан, не может разобраться в своих отношениях с двумя мужчинами, которых Оскар считает своими возможными отцами, но так и не может понять, кто же из двоих был подлинным. Все трое взрослых погибают, по существу, по вине гнома-разрушителя, хотя во всех трех случаях это выглядит как будто неоднозначно. Мать, забеременев во второй раз, явно боится, что и следующий ребенок будет неполноценным, злым

недомерком, стучащим вечно по барабану и своим голосом разбивающим стекло. Устав от двойной жизни между мужем и любовником, от эскапад «вечного трехлетки», она принимает решение добровольно уйти из жизни.

Поляк Ян Бронски, ее кузен и любовник, один из двух предполагаемых отцов Оскара, погибает во время нападения немцев на Польскую почту, совпавшего с началом Второй мировой войны. Добавим, что сцена защиты почты и гибели ее защитников — одна из самых ярких и трагических в романе. Трусоватый, но вполне симпатичный Ян как раз хотел сбежать с почты, где служил, чтобы не участвовать в безнадежной ее защите. Но тут его встретил Оскар и за руку отвел обратно. Результатом стал расстрел Яна и других поляков, защищавших свою почту, — самый, повторюсь, пронзительный эпизод в романе.

«В главах о Польской почте, — комментировал Грасс в 1963 году, — которые в своей событийной части соответствуют реальности, но в то же время имеют частично придуманное содержание, трудность состояла в том, чтобы аутентичный и фантастический тексты без всяких швов переходили друг в друга. Для этого пришлось много читать и поехать в Данциг (к тому времени уже Гданьск. — *И. М.)*. Это была почти детективная работа: разыскать выживших в тех событиях на Польской почте, поговорить с ними о путях бегства из здания. То есть не всё можно сделать за письменным столом».

Другого своего предполагаемого отца, владельца лавки Мацерата, Оскар тоже отправляет на тот свет как бы случайно и неосознанно, хотя на самом деле в обоих случаях вполне отдает себе отчет в последствиях своих поступков. Когда в подвале, где после прихода в город русских войск прячутся Оскар и другие обитатели дома, появляются солдаты, наш карлик словно невзначай подсовывает Мацерату-старшему круглый металлический партийный значок, благоразумно снятый и брошенный лавочником куда-то в укромный уголок. В полной растерянности, не зная, куда теперь деть злополучный нацистский символ, отец сует его в рот и начинает давиться этой страшноватой «конфетой», в результате чего его расстреливают русские.

Сцены гибели обоих мужчин, чье отцовство Оскару так и не довелось установить, обрамляют Вторую мировую войну: оборона Польской почты происходит в самом ее начале; эпизод в подвале, где Мацерат задыхается — в прямом и переносном смысле — от своей принадлежности к нацистской партии, завершает войну.

Грасс, как уже отмечалось, следовал Альфреду Дёблину и

потому избегал изображения «больших событий» или крупных батальных сцен. Он не признавал «шиллеровской концепции Валленштейна», то есть не рисует битв и полей сражений. Ему была ближе «ограниченная перспектива» Симплиция Симплициссимуса, наблюдающего отдельные, частные моменты Тридцатилетней войны. Он замечал скорее мелкие, комически абсурдные и в то же время полные трагической глубины эпизоды и фигуры, рожденные большими событиями. О войне в романе «Жестяной барабан» узнаёшь лишь по нескольким точным и метко подмеченным реалиям. Опустел двор, в котором живет Оскар. Его сверстники, бывшие противные мальчишки, заставлявшие его поглощать варево из тертого кирпича с экскрементами, не вернутся больше в этот дом — одна за другой приходят повестки о их «геройской гибели за фюрера и рейх».

Сперва круг наблюдений Оскара ограничен домом, семьей, мещанским бытом, двойной жизнью взрослых, грязью и ложью, духовным убожеством филистерского мирка соседей «между булочной и лавкой зеленщика». Потом круг впечатлений расширяется — Оскар становится свидетелем того, как расползается по городу коричневая чума, как обыватели гнусными насекомыми выползают из своих щелей.

Победа национал-социалистов, а затем война показаны в романе без пафоса и авторских исторических комментариев. И то и другое входит в жизнь обитателей предместья Данцига Лангфура, где развертывается действие, будто стихийно, естественно, и все граждане в этом, по выражению Грасса, «затхлом мещанском мирке подчиняются происходящему и вливаются в него без всяких душевных колебаний, словно речь идет просто о смене дня и ночи». Они спокойно мирятся с любыми преступными эксцессами, более того, соучаствуют в данцигском варианте Хрустальной ночи, когда, среди других, громят и уничтожают лавку игрушек старого еврейского торговца Маркуса, который всегда был расположен к матери Оскара, а самого его снабжал новыми лакированными барабанчиками. Самого Маркуса предусмотрительный Оскар, заглянувший в магазин в надежде найти там еще уцелевшие барабаны, находит мертвым.

Местные обыватели уже успели, обмакнув кисточку в краску, написать готическим шрифтом поперек витрины: «Еврейская свинья». Они же успели сжечь синагогу по соседству. Всё это рассказывается как бы мимоходом, «между прочим», но почему-то производит сильнейшее впечатление. Наверное, более сильное, чем если бы Грасс, как он выражался, поведал о позорных деяниях соотечественников «с поднятым указательным пальцем»,

назидательно и с «выводами».

Завершающая первую часть глава «Вера, надежда, любовь» — одна из самых выразительных в этом романе. Она выдержана как бы в легком, лирически-сказочном стиле и содержит нечто вроде обобщения, только без всяких признаков столь нелюбимой Грассом идеологической интерпретации.

В ней есть зачин, рефреном повторяющийся в тексте, дабы сохранить «сказочную» интонацию. «Давным-давно жил да был один музыкант по имени Мейн, и умел он дивно играть на трубе». Был он, добавим, соседом семьи Мацерат, и крошка Оскар нередко навещал его. Этот Мейн, помимо игры на трубе, очень любил приложиться к бутылочке можжевеловки. При первой же возможности он вступил в конные части штурмовиков и стал трубачом музыкантской роты, хотя в этом качестве он, по замечанию Оскара, играл совсем не столь дивно, как раньше. А до этого, еще в 1920-е годы тот же Мейн принадлежал к коммунистической молодежной группе, которую, как мы видим, легко и без колебаний сменил на коричневый мундир.

Еще он любил своих четырех котов, из которых одного звали Бисмарком. И как-то этот самый Мейн, придя после дежурства в штурмовых отрядах домой, почувствовал, что от его котов, одного из которых звали Бисмарк (имя кота, заметим, повторяется всякий раз вместе с зачином «Давным-давно жил…» и т. д.), как-то плохо пахнет. Это показалось ему странным и несносным, да к тому же дома не сыскалось ни капли любимой можжевеловки. «Мейн, будучи музыкантом и членом кавалерийской духовой капеллы у штурмовиков, схватил кочергу… и до тех пор охаживал своих котов, пока не решил, что все четверо, включая кота по имени Бисмарк, уже испустили дух, подохли, хотя кошачий запах, надо сказать, не стал от этого менее пронзительным…» (перевод С. Фридлянд). Мейн сунул котов в мешок из-под картошки и попытался затолкать в мусорный ящик. Но когда он ушел со двора, мешок ожил и начал подавать признаки жизни.

Тут в действие вступает другой персонаж из того же дома: «Давным-давно жил да был часовщик по имени Лаубшад… Он был член национал-социалистической благотворительной организации, а также общества защиты животных… Итак, жил да был часовщик, который не мог спокойно видеть, как в мусорном ящике что-то шевелится. И тогда он покинул свою квартиру на втором этаже доходного дома и отправился во двор, поднял крышку мусорного ящика, и открыл мешок, и достал четырех избитых, но всё еще живых котов, чтобы их выходить». Выходить котов не удалось, и они сдохли. И тогда у часовщика «не осталось иного выхода», как известить руководство местной партгруппы об

издевательстве над животными, «пагубном для партийной репутации».

Итак, «давным-давно жил да был один штурмовик, который убил четырех котов, но поскольку коты не совсем чтобы умерли, они его выдали, а один часовщик на него донес. Дело кончилось судебным разбирательством, и штурмовику пришлось платить штраф. А вдобавок было решено за недостойное поведение изгнать штурмовика Мейна из рядов СА». И хотя этот штурмовик «проявлял чудеса храбрости» в ту самую Хрустальную ночь, с 9 на 10 ноября 1938 года, и вместе с другими поджигал синагогу и не щадил сил своих в ту ночь, его изгнание из рядов СА всё же состоялось. Его вычеркнули из списков, и лишь через год ему удалось вступить в ополчение, перешедшее в дальнейшем под начало СС.

В полном соответствии со стилистикой этой главы, одной из самых важных в романе, где за сказочными приемами обнажается почти публицистический накал повествования, автор возвращается еще раз к истории убитого торговца игрушками: «Давным-давно жил да был продавец игрушек, звали его Сигизмунд Маркус, и в числе прочего он торговал также барабанами, покрытыми белым и красным лаком. А Оскар, о котором шла речь, был основным потребителем жестяных барабанов, потому что он по роду занятий был барабанщик и без барабана не мог жить, не мог и не хотел». Вот он и помчался от горящей синагоги туда, где «обитал хранитель его барабанов, но хранителя он нашел в том состоянии, которое делало для него торговлю барабанами невозможной впредь и вообще на этом свете».

Вечно насмешливый, издевательский взгляд Оскара на мир здесь на короткое время уступает место взгляду сугубо трагическому. Оскар на миг перестает быть циником и становится потрясенным человеком, клоунада сменяется скорбью и печалью. «Давным-давно жил да был барабанщик по имени Оскар. Когда у него отняли продавца игрушек и разгромили игрушечную лавку, он почуял, что для барабанщиков ростом с гнома — а он был именно таков — настают тяжелые времена». Он попытался собрать уцелевшие барабаны и покинул лавку. В поисках отца он натолкнулся на группу женщин, раздающих религиозные брошюрки и демонстрирующих плакат с текстом из Первого послания к коринфянам — глава 13-я. «Вера — Надежда — Любовь», — прочитал Оскар и, как это ему свойственно, принялся играть словами. «Целый легковерный народ верил в Деда Мороза. Но Дед Мороз на поверку оказался газовщиком. Я верил, что пахнет орехами и миндалем, а на деле пахло газом…»

Так возникает первый намек, еще не оформленный и не осознанный, на то, что вскоре запахнет газом из крематориев концлагерей, где будут сжигать неполноценные в расовом отношении народы. И вот уже сам «Младенец Иисус» подменен на «небесного газовщика» с газовым счетчиком под мышкой. И вот уже обыватели уверовали «во всеблагой газовый завод, который при помощи счетчиков… символизирует судьбу», а «вера в газовщика была вознесена на уровень государственной религии…».

Оскар признается: «А у меня они отняли торговца игрушками, желая вместе с ним изгнать из мира все игрушки…» Изгнание игрушки (как позднее, в другом романе — изгнание сказок) приравнено к вселенской катастрофе. Это уже мир без добра, без тепла, без души. Мир газовщика, заменившего государственную религию.

Тем не менее жизнь Оскара и данцигских обывателей продолжается. Ранний автодидакт Оскар пополняет свое образование. Поскольку в школе ему учиться не довелось, он ищет собственные пути, как стать образованным человеком, и находит эти возможности в пределах всё того же гротескно представленного узкого мирка, в котором он вращается.

У одной из соседок он обнаруживает книги, которые не только производят на него огромное впечатление, но и становятся как бы его вечными спутниками и наставниками. Одна из них принадлежит перу Гёте, другая называется «Распутин и женщины». «Этот двойной улов был призван определить мою жизнь». Уже находясь «в специальном лечебном учреждении», откуда Оскар ведет свое повествование и где он постепенно освоил содержание библиотечных фондов, он всё еще колеблется «между Гёте и Распутиным, между целителем и всеведущим, между одним, сумрачным, околдовывающим женщин, и другим, светлым королем поэтов, который столь охотно позволял женщинам околдовывать себя». Выбирая между этими двумя, он делает выбор в пользу Распутина.

Начитавшись про Распутина, он очень скоро стал ощущать себя «как дома в Петербурге, в семейных покоях самодержца всех россиян, в детской вечно хворого царевича, среди заговорщиков и попов и, не в последнюю очередь, свидетелем распутинских оргий». Он с интересом разглядывает «разбросанные по книге современные гравюры, изображавшие бородатого Распутина с угольно-черными глазами в окружении обнаженных дам в черных чулках».

Это насмешливо-пародийное описание повторится в сценах, где Оскара, работающего после войны натурщиком, молодые

художники, следуя указаниям своего учителя, прообразом которого является Отто Панкок, описанный в «Луковице памяти», изображают в таких же цыганско-черных тонах, совершенно не замечая — к обиде Оскара — его голубых глаз. Распутин как духовный наставник юного карлика из довоенного и военного Данцига — один из бесчисленной череды ярких грассовских гротесков, которыми насыщен роман.

Не менее гротескна фигура другого наставника Оскара — его современника, несущего на себе все приметы тогдашней Германии, — лилипута Бебры. Оскар встретил его случайно еще в детстве, и именно тот дал ему совет никогда не быть «на сцене», а всегда держаться «за сценой» (или под трибуной), ибо «маленьким людям», в данном случае в прямом смысле, надо не выставлять себя напоказ, а учиться исподтишка дирижировать миром «больших». Бебра выразил надежду, что они с Оскаром не потеряют друг друга из виду, ибо лилипуты должны держаться вместе.

И действительно, уже во время войны Оскар встречает крошечного Бебру, человека без возраста, как и его прекрасная спутница Росвита, в форме немецкого офицера. Бебра состоит на службе у Геббельса, в пропагандистских частях, и руководит театром, который выезжает на фронт, дабы поднимать боевой дух немецких солдат. «У моего наставника на погонах были капитанские знаки различия, а на рукаве полоска с надписью “рота пропаганды”». Он приглашает Оскара отправиться на фронт вместе.

Поскольку Оскару к тому времени привычное окружение надоело до невозможности, он соглашается и тайком сбегает из дому, став, подобно Бебре и Росвите, актером военно-пропагандистского театра. Он с успехом демонстрирует свое мастерство: выстукивает на барабане нечто, способное воодушевить германского воина, и демонстрирует редкие способности своего голоса, прямо на сцене вдребезги раскалывая любые стеклянные предметы.

Восточный фронт был, к счастью, позади, как поведал Бебра при встрече своему юному другу. Впрочем, еще до их встречи Оскар узнал, что Сталинград расположен на реке Волге и там сражается Шестая армия, но ее судьба его мало волновала. Да и вообще он не принимал близко к сердцу участившиеся неудачи немецких войск. «Покуда я силился запомнить трудные названия оазисов Туниса, ставших центром жарких боев, нашему африканскому корпусу… пришел конец».

Путь театра Бебры лежал в Лотарингию, а оттуда в Париж. Слово «Париж» соблазнило нашего барабанщика еще больше, чем

очаровательная, лишенная возраста, юная и старая одновременно Росвита, любовником которой он становится. «Присоединяйтесь к нам, молодой человек, режьте своим голосом пивные кружки и лампочки! Немецкая оккупационная армия в прекрасной Франции, в вечно юном Париже будет ликуя приветствовать вас», — зазывает Оскара Бебра.

Недолго думая, Оскар, «этот маленький полубог, делающий хаос гармонией и превращающий разум в хмельной угар», отправляется с друзьями-артистами на Запад. Оскар, который с самого начала считает себя не разрушителем, а артистом, строит свои программы «по принципам культурно-историческим»: со сцены он разбивает сначала бокалы времен Людовика XIV, потом обращает в стеклянную пыль изделия эпохи Людовика XV, расправляется со стеклянными кубками «несчастного Людовика XVI и его безголовой Марии Антуанетты», завершая свой творческий выход истреблением стеклянных изделий французского модерна. Так легким сатирическим пером разделывается автор с «культурной миссией» немцев на Западе.

В апреле 1944 года артистам фронтового театра приходится оставить Париж и осчастливить гастролями Атлантический вал с его бетонными укреплениями. Собственно, близящийся военный крах рейха почти не упоминается, но Грассу достаточно сказать, словно мимоходом, что Бебра выглядит «рассеянным и несловоохотливым», а после представлений лицо его и вовсе «каменеет».

В духе первых абсурдистских пьес Грасса выдержана сцена, в которой некий обер-ефрейтор Ланкес среди укреплений Атлантического вала «случайно» расстреливает группу монахинь, приняв их за вражескую вылазку. Происходит это накануне высадки союзников. Уже собираясь эвакуироваться, Росвита вдруг пожелала кофе и попросила принести его из полевой кухни неподалеку своего нежного друга Оскара. Но тот неожиданно заупрямился, и Росвита бегом направилась к полевой кухне, чтобы «угодить к горячему утреннему кофе одновременно с упавшим туда снарядом». И снова Оскар оказывается в роли невиновно-виновного, ведь это он отправил Росвиту на смерть, как в свое время обоих предполагаемых отцов.

Оскар возвращается в Германию, в Берлине расстается с Беброй и направляется в Данциг, чтобы свидеться с уцелевшей частью тех, кого считает своими близкими.

А потом наступает уже совсем другая, послевоенная эпоха. Если в первых двух частях, передающих жизнь данцигского предместья Лангфура в довоенный и военный периоды, гротеск служит средством не только издевательски разделаться с

застойным, «удушливым» запахом мещанских гнезд, но и прежде всего передать подлинно трагические эпизоды жизни юного героя и всех тех, кого настигают историческое безумие и преступный дух нацизма и развязанной им войны, то в последней части, посвященной послевоенному периоду и «экономическому чуду» с его возникшими словно ниоткуда «нуворишами», объектом сатирической пародии становится показной «расчет с прошлым». Стилевое изобретательство автора служит хлесткому разоблачению быстрого и часто фальшивого процесса «денацификации».

В эти послевоенные годы много говорят и пишут о расчете с прошлым, о преодолении прошлого. Оскар тоже любит порассуждать на эту тему, естественно, в насмешливой, иронической тональности. Он видит лживость многих демонстрируемых попыток поверхностного вытеснения прошлого и конечно же издевается над ними.

Чего стоит, например, глава про луковый погребок, где Оскар с друзьями играет в джазе. Там на стерильных деревянных досках подают разбогатевшим посетителям репчатый лук, который они измельчают острыми ножами, чтобы вызвать обильное слезотечение. Каждый оплакивает что-то свое, но ясно, что это сатира на то, что известные социологи супруги Митчерлих назвали «неспособностью скорбеть» в своей книге под тем же названием.

Цена скорби, добываемой с помощью измельченной луковицы, понятное дело, невелика. Вот Грасс в одном из своих эссе, посвященных «Жестяному барабану», и говорил, полемически заостряя, что вовсе не стремился «удовлетворить дешевое требование преодоления немецкого прошлого», он хотел скорее «снять, слой за слоем, отложения так называемого среднего класса», точнее мелкой буржуазии, но не достиг «утешения и катарсиса». Конечно, ведь речь шла не о реальном расчете с прошлым, а о его «дешевом», показном варианте.

Над этим показным покаянием издевается Оскар, когда повествует в своем стиле о формирующейся послевоенной действительности, где не находится места ни подлинному чувству раскаяния, ни искреннему покаянию, ни осознанию вины. Все забалтывается, заигрывается, теряя смысл.

Точно так же, с помощью блистательного гротеска, издевался Грасс над «демонизацией национал-социализма», разделываясь с ней с помощью «холодного смеха». В эссе «Возвращение к “Жестяному барабану”, или Автор как сомнительный свидетель» он говорил об «артистическом удовольствии, наслаждении изменчивыми формами и соответствующей радости от создания

на бумаге антидействительности». Упоминая «игровое и холодное» обращение с прошлым, на которое он шел сознательно, Грасс подчеркивал свою писательскую цель, как он ее тогда (да и потом) видел и чувствовал: «Письмо как дистанцированный, а потому иронический процесс», который возникает из «приватных побуждений», но результаты которого обретают общественный характер.

В последней трети романа Грасс разделывался не только с последствиями «экономического чуда», позволившего многим немцам как можно быстрее избавиться от чувства вины, не только с хвастливым чванством «нуворишей». Его герой в этой последней части терпит полное фиаско. Впрочем, как посмотреть: если поверить самому Оскару, он этого хотел, только теперь он обретает то, чего жаждал всю жизнь: покой, отгороженность от мира, заботу окружающих и возможность барабанить сколько вздумается.

Дело в том, что Оскар — скорее всего по недоразумению — обвинен в убийстве некоей медсестры (а он всю жизнь испытывает невероятную тягу к медсестрам) и суд приговаривает его к пребыванию в специальном лечебном учреждении, где он пишет воспоминания.

Попросив надзирателя купить ему пачку «невинной», то есть чистой бумаги, Оскар приступает к осуществлению своего замысла. И уже в его размышлениях, как писать, в какой форме, содержится иронический взгляд на современное искусство и на утверждение о «невозможности писать», взгляд, ярко представленный в последней части романа, где Грасс давал волю насмешке над современным авангардизмом в разных его видах и жанрах.

«При желании рассказ можно начать с середины и, отважно двигаясь вперед либо назад, сбивать всех с толку, — размышляет Оскар. — Можно работать под модерниста, отвергнуть все времена и расстояния, дабы потом возвестить самому или передоверить это другим, что наконец-то только что удалось разрешить проблему пространства и времени. Еще можно в первых же строках заявить, что в наши дни вообще нельзя написать роман, после чего, так сказать, у себя же за спиной сотворить лихой триллер, чтобы в результате предстать перед миром как единственный мыслимый сегодня романист».

Здесь же Оскар высказывается и по поводу фигуры современного романного героя: «Я выслушивал также слова о том, что это звучит хорошо, что это звучит скромно, когда ты для начала заявляешь: нет больше романных героев, потому что нет больше индивидуальностей, потому что индивидуальность

безвозвратно утрачена, потому что человек одинок, каждый человек равно одинок, не имеет права на индивидуальное одиночество и входит в безымянную и лишенную героизма одинокую толпу. Так оно, пожалуй, и есть и имеет свой резон. Но что касается меня, Оскара, и моего санитара Бруно, я бы хотел заявить: мы с ним оба герои, герои совершенно различные, он — за смотровым глазком, я — перед глазком; и даже когда он открывает мою дверь, мы оба, при всей нашей дружбе и одиночестве, отнюдь не превращаемся в безымянную, лишенную героизма толпу».

Так Грасс пародийно откликался на возникавшие в то время споры о «смерти романа», о проблемах «нового романа», о конце «героя» как «индивидуальности» и конечно же об экзистенциализме.

Размышления Оскара о романе столь же пародийно-гротескны, сколь и сама его фигура, и весь исторический фон, на котором он действует. Грасс говорил о гротеске: «В нем всё, трагическое, комическое и сатирическое, находит себе место и взаимно поддерживает друг друга». Даже там, где сцены и эпизоды не носят ярко выраженного гротескного характера (как в трагической сцене защиты Польской почты), Грассу важна гротескная функция самого рассказчика, который и среди страшных событий может, внешне спокойно и как бы объективно (хотя понятно, что речь идет о псевдообъективности), наблюдать и рассказывать, выполняя роль хрониста повсюду, где это было бы невозможно для «обыкновенного» наблюдателя.

«После проигранной войны надо писать комедии», — цитировал Гофмансталь слова Новалиса, виднейшего немецкого романтика. Послевоенный немецкий исследователь Ханс Майер замечает, что поколение писателей, к которому принадлежит Грасс, изображает войну и послевоенный период уже не в трагических историях, а «весело». Гротескная веселость эта, разумеется, являет собой что угодно, только не добродушие и не желание «представить безобидным» все происшедшее. Эта веселость как раз сродни трагичности, только особой, пародийной, отчего «веселое» кажется еще более трагическим.

Пристрастие к гротеску проистекает из убежденности, что только с его помощью можно приблизить читателя к восприятию недавней истории, в которой были возможны Освенцим и Треблинка, и хаотичной, трудно постижимой современной действительности. «Предпосылкой гротеска, — считает другой современный литературовед Эрих Франц, — является трагическое жизнеощущение, для которого не может быть найдено адекватного выражения, так как слова уже не несут

никакого смысла и оставляют одиноким каждого, кто их произносит…»

Как это перекликается, заметим попутно, с размышлениями Оскара о форме романа! Известно и высказывание Фридриха Дюрренматта о том, что «подступиться» к современному миру можно лишь с помощью комедии, к тому же в ее «крайних», абсурдистско-гротескных формах: «Наш мир привел к гротеску так же, как к атомной бомбе… Гротеск — это только чувственное выражение, чувственный парадокс, образ, точнее антиобраз, лицо безликого мира».

В последней, послевоенной части романа гротескны сцены возрождающегося, как феникс из пепла, филистерского, обывательского мира, эпизоды, связанные с работой Оскара натурщиком, и всё, что касается современного искусства, и фигуры «нуворишей», и история с «отрезанным пальцем», который приносит бегающая по полю собака и который Оскар молитвенно хранит заспиртованным в стеклянной банке, поклоняясь ему, как новому кумиру. Позднее злосчастный палец становится уликой против Оскара — его обвиняют в убийстве медсестры. Гротескным является и зловещий образ уже упоминавшейся Черной кухарки, от которой маленький Оскар пытался спрятаться под юбками кашубской бабушки и которая, воплощая весь ужас мира, настигает героя в парижском метро в образе полицейских, явившихся его арестовать…

В структуре грассовских романов немногочисленные традиционные повествовательные элементы сочетаются с современной техникой монтажа, объединяющей разностильные и разнохарактерные компоненты, чередованием временных плоскостей, «потоком сознания», пародийным «внутренним монологом» и т. д. И всё это сочетание разнородных компонентов, объединенных мастерской рукой художника, создают в «Жестяном барабане» ощущение целостности.

Но всё же движущим моментом в романе является «энергия фантазии» (выражение знаменитого коллеги Грасса — Зигфрида Ленца, сформулированное в их беседе). Грасс с этим согласен. Он рассказывал:

«“Жестяной барабан” я писал в очень сыром помещении на первом этаже; собственно, это был скорее подвал… Одна стена была совсем мокрой. С нее просто текло. И там всегда было какое-то движение. Для меня это был постоянный источник вдохновения. Именно потому, что там ничто не имело твердых контуров и присутствовало постоянное движение, всё время что-то происходило, эта мокрая стена поддерживала мою фантазию в настоящем “непрерывном потоке”. То есть сначала когда-то

конкретным опытом была эта стена, а дальнейший, теперешний опыт состоит в том, что нечто, лишенное контуров, нечто смутное особенно пригодно для того, чтобы привести всё в движение, в то время как твердо очерченные предметы, уже истолкованные вещи стерильны и не оставляют игрового пространства…» Он добавлял: «Под фантазией я понимаю не что-то, находящееся в безвоздушном пространстве», а всегда соотносящееся с нашей «редуцированной реальностью, с этими тощими фактами».

Грасс говорил, что чем больше абсурдно-фантастических элементов он использует в своих произведениях, тем более тщательной должна быть работа по сбору реального, жизненного материала, на котором, при всей любви автора к условным приемам, зиждется сама повествовательная ткань романа.

«“Жестяной барабан”, — комментировал Грасс, — это прежде всего реалистический роман… Сатира, легенда, притча, истории с призраками… — все это служит реальности и принадлежит ей».

Писатель подчеркивал свою приверженность материалу действительности, стремление зафиксировать ее. Поэтому, в частности, он составлял метровой длины планы глав «Жестяного барабана» и хронологические таблицы, готовил эскизы и наброски. В полном соответствии с концепцией сочетания «реалистического» и «фантастического» Грасс выделял в работе над романом три этапа. Первый возникает как результат непосредственного импульса, выдумки, воспоминания, фантазии. Затем автор заполняет «пробелы» документальным материалом. Далее следует шифровка, чтобы эти «вставки» не выглядели инородными телами. Чем фантастичнее идея, считал Грасс, тем точнее она должна быть «обставлена».

При всей оригинальности и неповторимости самого художественного замысла, и прежде всего центрального персонажа, Грасс подчеркивал: «…Все фигуры, которые я создавал, как бы индивидуальны они ни были, являются продуктами своего времени, своего окружения и своего общественного слоя, например мелкой буржуазии, или своей среды, например школы, гимназии, и конфликты, которые они переживают, являются не просто индивидуальными, а обобщены своим временем».

Если в других романах Грасса очень силен мотив «контрастных пар», когда двое главных персонажей представлены по принципу контраста характеров, поведения и так далее, то в «Жестяном барабане» все второстепенные фигуры предстают скорее как «сноски» к центральному действующему лицу — Оскару Мацерату. Изображая невероятные, фантастические способности и поступки Оскара, Грасс неизменно исходил из

того, что фантазия — это «другая сторона действительности». Это «мир представлений, который очень реален…». То же относится и к историческим событиям — они вполне реальны в романе, фантастична лишь форма их актуализации.

«Я хотел бы расширить понятие реализма, вовлекая подсознательное, фантазию, сновидения — вещи, которые часто подвергаются диффамации как нереальные, потому что не видимы на первый взгляд…»

Это сочетание действительного, повседневного и фантастически-гротескного касается всего, что возникает в романе, — и главного героя, и его окружения, и основных исторических эпизодов, и самого географического «места прописки» многих его персонажей — города Данцига. В «Жестяном барабане» именно с «вольным городом Данцигом» связаны лучшие, самые яркие эпизоды. Этот город создает основу для многих его сочинений, и у Грасса на это есть много причин.

Данциг, утверждал он, словно предназначен, чтобы сконцентрировать действие в своих пределах: «Соседство немцев и поляков, особое открытое положение города в мире, своеобразная история. Еще одна причина заключается в том, что я потерял этот город… Данциг — моя родина. Я родом оттуда, оттуда и сильнейшие впечатления. Потом я пытался осесть в других местах. Это неплохо удалось мне в Берлине, теперь, совсем по-другому, это удается мне в Шлезвиг-Гольштейне, где я провожу половину своего времени… Но впечатления происходят из Данцига. Это то… что не может быть ничем вытеснено».

И хотя Грасс позднее преодолевает «притяжение географии», уходя от Данцига, этот город будет так или иначе прорываться на его страницы. А в «Жестяном барабане», даже при том, что третья часть романа разыгрывается в послевоенной Западной Германии, когда уже никакого Данцига нет, а есть польский город Гданьск, главным остаются всё же этот детский и юношеский отрезок жизни Оскара в родном городе и времена фашизма и войны.

Даже в 1980 году Грасс скажет: «Собственно, мы сегодня всё еще заняты тем, что анализируем годы 1933–1945». А перед этим говорил о том, как в «Жестяном барабане» и других частях так называемой «Данцигской трилогии» он стремился воспрепятствовать «демонизации национал-социализма», которой пытались заменить реальное преодоление прошлого: «Удобно устроились: утверждали, что это злые силы попутали немцев. Что-то вроде темных духов земли, которые в тумане ночи превращают в преступников бравых и добрых немцев. Но дело в том, что мое поколение пережило это совсем иначе…»

Оскар, разрушитель и артист, со своим барабанным боем как

раз выступает в роли такого «антидемонизатора». Он-то видит всю подноготную, его не обманешь. Когда он хочет, то может, спрятавшись под трибунами и выстукивая палочками нечто в ритме вальса, сбивать с толку шагающих в ритме марша тех самых недавних бравых граждан, которые вдруг все как один построились в нацистские колонны, и заставляет их вальсировать, вместо того чтобы маршировать.

И здесь «взгляд из-под трибун» — уже не просто программа непричастности, так же как детский облик — маска, позволяющая отгородиться от мира взрослых. Оскар обладает магической силой, и барабанная дробь, которую он выбивает на своем игрушечном барабане, способна разгонять демонстрации, нарушать спокойное течение нацистских шествий, вселять смуту в безмятежные души обывателей, надевших коричневую форму.

Аморализм Оскара — его реакция на аморализм окружающих. На жестокость абсурдного мира он отвечает абсурдной жестокостью. Его «тотальный инфантилизм», мудрость циника без возраста — это шапка-невидимка, позволяющая выступать в роли обвинителя. Но, по его собственному признанию, он действует из «эстетических соображений», его акции — лишь продукт «чистого искусства». «Стоя со своим барабаном под разными подмостками, я с большим или меньшим успехом срывал манифестации, заставлял заикаться ораторов, преобразовывал марши, а также хоралы в вальсы и чарльстоны». Иронически отвергая свою причастность к Сопротивлению, о котором после войны становится модно говорить и к которому многие стараются примазаться, он напоминает, что барабанил не только против коричневых манифестаций, но и сидел под трибунами «у красных и черных, у скаутов и у молодых католиков, у Свидетелей Иеговы, у вегетарианцев и у младополяков из движения ультранационалистов… Итак, мое дело есть дело разрушителя. И то, что я не мог одолеть барабаном, я убивал голосом…».

Расправа, которую своими инфантильными средствами учиняет Оскар, одновременно и аморальна и оправданна, ибо он вершит суд над злом. Ощущение трагичности пронизывает атмосферу романа — сквозь шутовской антураж, сквозь кажущийся хаос гротескно-абсурдных приключений маленького лжекретина.

В немецкой критике, особенно в первые годы после появления романа, делались попытки отождествить позицию героя с позицией автора, против чего неизменно и упорно выступал сам Грасс. Оскар — порождение грассовской фантазии, но вовсе не его «рупор», не транслятор его идей. Если Оскар

смотрит на мир «снизу», «из-под трибун», то автор видит своего персонажа остраненно, со своей художественной дистанции. Грасс подмечает и фиксирует комически-абсурдные и в то же время драматичные моменты жизни и истории, передоверяя рассказ о них своему герою. Очевидно, что именно поисками специфической дистанции к изображаемому подсказано переданное Грассом Оскару «симплицистическое зрение».

Как замечал известный литературовед Райнхард Баумгарт, «именно шуты еще пытаются срифмовать мир с разумом, то есть основать некие системы мирового смысла». Такой герой, как Оскар, злой и циничный наблюдатель, который смотрит на мир со стороны, находясь в самой его сердцевине, и позволяет автору соблюсти необходимую пародийно-ироническую дистанцию, при этом вовсе не отождествляя свои представления с представлениями героя, который ведет повествование с койки психиатрической лечебницы.

Герой «Жестяного барабана» — ребенок, лишенный всяких признаков детской невинности, и он же взрослый, но наделенный абсолютными признаками инфантилизма. Он над всеми издевается, но сам глубоко несчастен. Он кому-то сочувствует, но в целом безжалостен. Он как бы объективен, но в этой псевдообъективности прячутся насмешка и издевка. Он антиидеологичен и критичен еще с рождения, более того, он осознает себя именно в этом качестве еще в утробе матери. Наказывая зло, он передает банализацию этого зла. Гротескное искажение и смещение, насмешка над тривиальным, разрушение привычных понятий и тем самым их очуждение позволяют автору — через своего героя — проникнуть за внешнюю смысловую оболочку, пародийно отзываясь на роман XIX века с его «всезнающим рассказчиком» (выражение Вальтера Йенса). Всё, что делает Оскар, включая его как бы сознательное желание быть обвиненным (дабы наконец обрести вожделенный покой), — это попытка спрятаться за ролью и маской, скрыть свою идентичность и воспрепятствовать ее раскрытию.

В эссе Грасса «Содержание как сопротивление» передается «недоверчивый диалог» о «музе» между двумя поэтами: реалистом Крудевилем и приверженцем «природы, видений и звуков» Пемпельфортом. Крудевиль берет шерсть и спицы, чтобы «связать новую музу».

На вопрос Пемпельфорта, какой она будет, Крудевиль отвечает: «Серой, недоверчивой, без всяких ботанических, небесных и потусторонних знаний, прилежной, но скупой на слова в том, что касается эротики, и абсолютно без мечты. Ты же знаешь, как я это делаю. Прежде чем написать стихотворение, я

трижды зажигаю и выключаю свет. Тем самым я разгоняю все чудеса… Наша новая муза — аккуратная домашняя хозяйка…» Это написано в 1957 году, за два года до выхода «Жестяного барабана».

Пожалуй, будет правильно заметить, что у Грасса равными правами обладает и «аккуратист», разгоняющий «чудеса», и сторонник «видений и звуков». Приверженность к конкретно-чувственному миру, обилию предметных реалий, словно обладающих вкусом и запахом, сочетается в самой ткани его произведений с невероятными порождениями фантазии, аллегорическими видениями и символами, плавность традиционного повествования — с неожиданными комбинациями страшных и шутовских эпизодов.

«Для современной литературы, — писал Вальтер Йенс, — обыденность настолько ужасающа, что она (литература. — *И. М.)* всё время должна оперировать крайними величинами… Разве слепой, сумасшедший, калека, робот и декадент не отражают распадающийся по всем швам мир как единственно надежные свидетели?»

Вот таким свидетелем, единственно надежным, предстает маленький лжеребенок, лжевзрослый, лжекретин, а на самом деле всё подмечающий и всё подвергающий острой критике и едкой насмешке Оскар Мацерат. Без этой редкостной, талантливейшей выдумки Грасса послевоенная немецкая литература лишилась бы одного из самых ярких, хотя и весьма неудобных героев. С его помощью автор разоблачал то, что отравило и искалечило жизнь его — и не только его — поколения. Своим «Жестяным барабаном» Грасс сделал свой главный взнос в сокровищницу литературы XX столетия, оказав влияние на художественный мир и духовную жизнь всего последующего периода.

Глава III
КОШКИ, МЫШКИ, СОБАКИ И ПУГАЛА

Для Грасса характерно тяготение к образному варьированию некоторых основных мотивов. В наиболее чистом виде они предстают в его стихах и рисунках. Именно здесь оформляется образный строй грассовской мифологии. Если его стихотворения, вобравшие в себя элементы «поэзии бессмыслиц» Моргенштерна и Рингельнаца, напоминают в то же время об экспериментах дадаизма, открытиях сюрреализма и о современном поп-арте, монтирующем предметные реалии, то в его рисунках обнаруживается заметная связь с образным миром Босха и Пауля Клее.

Рисунки Грасса (лишь некоторые из многих): сказочные животные и рыбы, изображения фруктов, овощей, грибов; видоизмененные и тем самым очужденные предметы — рука с шестью пальцами и она же собачья голова; острые ножницы, разрезающие узоры неба; свеча, над которой занесен неправдоподобно большой палец; конфронтация предметов и живых существ: ботинки и рыбья голова, свеча и голова свиньи или бегущая свинья и улитка, толстая рыбина, что-то нашептывающая в человечье ухо. На выставке его рисунков, называвшейся «Жуки, вид снизу», — монументальная лошадиная голова, повара в белых колпаках, огородные пугала, совы, стрекозы и т. д.

Все эти изображения, комментирует Грасс, могут показаться абсурдными при зауженном понимании реальности. «Но мне они помогают выразить реальность, которая очень многослойна. И средствами графики этого часто можно достичь точнее, чем литературными». В интервью Зигфриду Ленцу он говорит, что рисунки — своего рода «контрольный механизм по отношению к письму, во всяком случае, в сфере фантазии», и этот «контрольный механизм» очень действенный. То есть, по-видимому, словесная метафора, воплотившись в рисунке, оказывается порой несостоятельной. А бывает и наоборот.

Рисунки Грасса — не просто порождения сюрреалистической фантазии. Каждый из предметных мотивов потом настойчиво повторяется в пьесах, романах и новеллах, играя важную роль в образной и смысловой структуре. Мертвой лошадиной голове и вцепившимся в нее угрям суждено сыграть роковую роль в судьбе

матери героя «Жестяного барабана». «Поварской мотив» — один из самых излюбленных у Грасса: он лежит в основе либретто раннего балета «Пять поваров», гротескный мотив Черной кухарки звучит в «Жестяном барабане», проходя через всё действие. Не говоря уже о бесчисленных поварихах в романе «Палтус». Или мотив «пальца»: стихотворение «Одиннадцатый палец»; рисунок, изображающий палец над горящей свечой; отрезанный и заспиртованный палец убитой медсестры, определяющий судьбу героя «Жестяного барабана».

А «собачьи» мотивы! Короткое стихотворение «Музыка на свежем воздухе» кончается строками: «Когда желтый пес бежал по лугу, кончился концерт. Потом уже не нашли кость. Ноты лежали под стульями, капельмейстер взял ружье и застрелил всех стрекоз». А в романе «Собачьи годы» судьба некоего пса Принца и всей его династии является как бы сюжетообразующим центром. Стоит упомянуть и то, что в «Жестяном барабане» именно пес приносит Оскару отрезанный палец убитой медсестры…

Все эти предметы — жестяной барабан, деревянная фигура, мистическое соприкосновение с которой убивает друга Оскара Герберта, отрезанный палец, огородные пугала, зубоврачебное кресло, перед которым закреплен телевизор, сигареты и сломанные спички, стекла, вдребезги разбитые голосом Оскара, и прочие, возникающие в разнообразных вариантах и выполняющие функцию лейтмотивов, представляют реальность в парадоксально-очуждающем, остраненном свете, подчеркивая дистанцию между рассказчиком и изображаемым. «Диктатура» предметов (магическая сила барабана, деревянной фигуры или огородных пугал) оказывается необходимой, чтобы напрочь упразднить диктатуру застывших, выхолощенных представлений о мире.

Пристрастие Грасса к мотивам и темам, связанным с его родным городом Данцигом, уже упоминалось. Он столь же привержен к изображению детей и подростков, мотивов, связанных с детством, которое, по его мнению, решающим образом влияет на всю жизнь человека. Темы, переплетенные в один узел мотивами Данцига и детства, становятся центральными и в двух его следующих прозаических произведениях: новелле «Кошки-мышки» (1961) и романе «Собачьи годы» (1963).

Грасс неоднократно подчеркивал, что эти три его произведения составляют единое целое. Их принято именовать «Данцигской трилогией».

В интервью Г. Гауссу (1965) Грасс говорил, что в послевоенной прозе его смущал «быстрый скачок к параболе, очуждение места; всё разыгрывалось на какой-то ничейной земле,

в безымянном пространстве…».

На вопрос интервьюера, не имеет ли он в виду, к примеру, роман Германа Ка́зака «Город за рекой», где последствия войны — говоря очень схематично — представали как некая потусторонняя аллегория, как некий город за пределами реального мира, этакий парафраз Дантова ада, Грасс отвечал утвердительно. Он хотел изобразить не «ничейную землю», а «воссоздать город», реальный и живой. «И самым подходящим и близким мне был Данциг. Данциг я знал, и Данциг я хотел восстановить для самого себя…»

Еще долгие годы Грасс считал, что ему рано расставаться с данцигской темой. В 1971 году он говорил: «Что касается данцигского материала — можно ли его считать завершенным? Я бы не стал этого утверждать. В первой фазе работа была завершена романом “Собачьи годы”, это было в 1963 году, а непосредственно после этого я писал стихи и пьесу — “Плебеи репетируют восстание”, что, конечно, было обусловлено и переездом в Берлин, и политической работой.

Последний роман из трех книг, связанный с Данцигом, — “Собачьи годы”, он и самый политический. Прямая конфронтация с ФРГ после четырехлетнего отсутствия тоже была политической…» Из того же интервью, в котором он сообщал, что «Собачьи годы» — «самый политический роман», мы также узнаем, что всё, что к тому времени Грасс написал о прошлом (то есть о данцигском периоде), он воспринимал как книги о «настоящем времени, времени, которое мы переживаем сейчас».

О внутренней связи трех прозаических произведений говорит не только место действия. Есть здесь и некоторые сквозные персонажи — так, уже в «Кошках-мышках» возникает фигура Туллы Покрифке, которая появится и в «Собачьих годах» (а позднее в «Траектории краба» и «Крысихе»). Банда малолетних разбойников, «чистильщиков», к которой причастен еще в «Жестяном барабане» Оскар, действует и в новелле «Кошки-мышки». В январе 1945 года, когда советские войска вплотную приближаются к Данцигу, происходит «постыдное нападение» так называемой Штёртебекеровской банды на церковь Сердца Христова. Уже тогда упорно говорят о некоем «трехлетнем ребенке, которого банда холила и нежила как свой талисман». На самом деле Оскару тогда было 20 лет, хотя и выглядел он по-прежнему как трехлетка, и был он не просто «талисманом» этой банды, а, по существу, ее руководителем и вдохновителем. Заметим, что сам Штёртебекер возникнет позднее в романе «Под местным наркозом» в образе штудиенрата. Впрочем, подобный переход персонажей из одного произведения в другое у Грасса встречается не так уж и редко.

В новелле «Кошки-мышки» действие снова разыгрывается в Данциге, во время войны, в гимназической среде, и действуют там преимущественно подростки, принадлежащие — в силу обстоятельств и времени — к нацистским молодежным организациям юнгфольк и гитлерюгенд. Среди персонажей имеется и некоторое количество учителей, которым поручено воспитание молодежи в духе национал-социализма.

В отличие от Оскара, пожелавшего оставаться «вечно трехлетним» и потому лишенного возможности посещать гимназию, в центре новеллы — гимназист Иоахим Мальке, а также его одноклассник (и одновременно рассказчик) Хайни Пиленц. Остальные сверстники играют роль сугубо подчиненную, создавая лишь фон повествования.

Стоит уже здесь отметить, что в новелле мы не найдем фантастических изысков «Жестяного барабана». Здесь завершенное, строгое строение, подчиняющееся, по словам самого Грасса, «совсем другим законам, чем романы вроде “Собачьих годов” и “Жестяного барабана”».

Иоахим Мальке, который поначалу предстает как слабый и болезненный подросток, на наших глазах благодаря ежедневным настойчивым тренировкам становится отличным пловцом и ныряльщиком. Каждый день мальчишки отправляются к берегу, где помимо возможности искупаться и поплавать их особенно привлекает полузатонувший польский минный тральщик. Самые лучшие ныряльщики — и первый среди них Мальке — рискуют забраться в нутро потопленного судна и вынести на поверхность какие-либо предметы, от консервного ножа до патефона. Упорный Мальке во время одной из таких экспедиций, спасая застрявшего под водой старшеклассника, случайно находит каким-то образом не заполненное водой герметически изолированное маленькое помещение радиорубки. Там Мальке оборудует что-то вроде своего «кабинета», где проводит немало времени, пока его сверстники завистливо ждут его на берегу.

Но обладание «кабинетом» на затонувшем тральщике — не единственное, чем выделяется Мальке. Главная его особенность — непропорционально большое адамово яблоко, которого он стесняется и которое пытается прикрыть разными способами. То он вешает на шею отвертку на веревочке, то уже упомянутый консервный нож, то упрашивает свою тетушку связать ему из старой шерсти плотный клубок размером с мячик для пинг-понга и называет его «бомбошкой». Вслед за ним его одноклассники тоже украшают себя вязаными «бомбошками» — это становится своего рода модой. Тем не менее Мальке сильно переживает из-за своего неестественно большого кадыка, который к тому же имеет

свойство непрерывно двигаться. Однажды, когда мальчишки загорают на берегу, кто-то из них (как потом выясняется, тот самый друг и товарищ, он же повествователь Пиленц) бросает на этот кадык кошку, которая воспринимает его как живую, прыгающую мышь и царапает Мальке горло.

Сверстники героя, как и он сам, будучи жителями прибрежного города, мечтают служить на подводных лодках. Но Мальке и в этом отличается от других: он заявляет, что хотел бы быть не подводником, а клоуном и смешить людей. Этим он — как-никак идет война — безмерно раздражает директора гимназии Клозе, который и так относится к нему без симпатии.

Мы снова сталкиваемся с грассовским гротеском — кадык Мальке, история с кошкой, решившей поиграть с кадыком, как с мышкой, невероятные предметы, которыми подросток, а потом юноша пытается прикрыть свой изъян, делают его, как и всё, что с ним связано, как бы несерьезным, пародийным, гротескным. Но на самом деле гротескная ситуация вновь оборачивается трагедией.

Мальке, поначалу хлипкий и хилый, витающий в мире странных грез, поклоняющийся Деве Марии, мечтающий стать клоуном, живущий в не вполне благополучной домашней атмосфере, уязвим и для сверстников, и для начальства — в лице учителей и особенно директора гимназии Клозе. К тому же, будучи членом молодежных организаций, он зависит и от них. Чтобы не быть столь уязвимым, он и старается добиться успехов в спорте, прежде всего учится классно плавать и нырять. И достигает многого, а кое-кто уже ему завидует. Он вообще, при всей закомплексованности, любит публику и «успех». Но ему по-прежнему вредит кадык, объект всеобщих насмешек.

Гротескная история с невероятным адамовым яблоком переходит в новое, более сложное качество. Однажды в гимназии объявляется некий капитан-лейтенант, выпускник середины 1930-х годов, который отличился в боях за «фюрера и рейх» и был удостоен рыцарского креста — вожделенного для всех юнцов ордена, который носится на шее. Бравый офицер выступает перед гимназистами — ради этого случая даже пригласили девочек из соседней гимназии — с рассказом о своих военных подвигах.

Но Мальке лишь вполуха слушает хвастливый доклад о фронтовых доблестях бывшего выпускника. Им уже овладела навязчивая идея: украсть крест и найти ему полезное применение, превратив в надежное и завидное прикрытие для своего кадыка. При первой же представившейся возможности, во время занятий в спортзале, он крадет рыцарский крест. Явившись на берег, он демонстрирует одноклассникам свое новое

украшение: рыцарский крест как драпировка для адамова яблока.

Гротескная история с кадыком, рождающая мотив «кошек-мышек», и с рыцарским крестом, используемым для маскировки злосчастной «мышки», обусловливают дальнейшее — уже вполне трагическое — развитие событий, связанное, в свою очередь, с той милитаристской атмосферой, в которой живут юные герои новеллы.

Уже триумфальное появление в гимназии капитан-лейтенанта, отличившегося на полях сражений, дает исчерпывающее представление об этой антигуманной, патетически-бесчеловечной атмосфере. «Выступление увешанного орденами капитан-лейтенанта и командира подводной лодки в актовом зале гимназии» обставлено со всей торжественностью. Директор Клозе произносит вступительное слово «обо всех, кто сейчас за пределами отчизны — на суше, на море и в воздухе; говорил он долго и безвдохновенно о себе и о студентах при Лангемарке…» (перевод Н. Манн). Здесь стоит на некоторое время задержаться.

Директор Клозе произносит патриотическую речь, посвященную доблестным защитникам рейха. И он не может, как и другие ораторы того времени, обремененные долгом воспитания подрастающего поколения, не сказать о Лангемарке. Это понятие, как смысловой центр всей героической риторики, выполняет откровенно мобилизационную функцию. «Лангемарк», «молодежь Лангемарка» — одна из важнейших мифологем, призванных воспитывать милитаристское сознание. Заимствованная еще из Первой мировой войны, она была приспособлена для вышеуказанных нужд сначала националистическими пропагандистами времен Веймарской республики, не способными справиться с «версальским унижением», а потом — в особой мере — демагогами времен национал-социализма.

Исходным фактом, послужившим выкристаллизовыванию мифа о Лангемарке, было само по себе не столь значительное на театре военных действий событие 20 ноября 1914 года, когда плохо обученная, брошенная прямо в огонь войны добровольческая молодежь устремилась на вражеские линии к западу от Лангемарка в Бельгии, якобы смяв французские линии, и взяла в плен чуть ли не две тысячи французских пехотинцев.

На самом деле всё было не так: пресса и официальные отчеты умолчали, что молодые солдаты не только не смогли сломить противника, но и понесли огромные, ничем не оправданные потери. Однако на следующий день все немецкие газеты сообщили о «прорыве» и героизме этих солдат.

Слово «Лангемарк» — на фоне немецкого поражения во Фландрии и северной Франции — быстро стало сентиментально-патетическим символом, всё чаще облекаемым в возвышенно-эмоциональные формы во имя «поднятия боевого духа». Но мотив этот приобрел и более широкое значение: он вошел в национал-социалистическую литературу как противостоящий «прагматическому», «рациональному» началу Запада, как воплощение высокой духовности немецкой молодежи и всего немецкого народа, сражающегося против врага.

Так, в 1938 году Бальдур фон Ширах, руководивший германской молодежью, заявлял: «Вечной темой пустой болтовни наших умников стала легенда о бессмысленности жертв Лангемарка. Смысл того сакрального события, каким была гибель цвета молодежи, штурмовавшей Лангемаркские высоты, непостижим для того, кто с помощью цифр пытается определить ценность военной операции в зависимости от ее успешности и затрат живой силы и техники, а потом, наподобие школьного учителя, выставляет полководцу отметки. Взгляните на миллионы нашей молодежи: в ней смысл Лангемарка».

Именно в этом плане происходила интеграция мифа о Лангемарке в мобилизационную политику третьего рейха. Директор гимназии столь же привычно вспомнил и процитировал «то ли Фихте, то ли Арндта» и «образцовое сочинение» то ли о Фихте, то ли об Арндте, которое капитан-лейтенант написал в старшем классе: «Один из нас, из среды, проникнутой духом нашей гимназии, и мы вслед за ним…» И заключил свою речь директор словами: «А теперь мы, оставшиеся на родине, со вниманием выслушаем то, что вы, сыны нашего народа, пожелаете рассказать нам о фронте, о фронтах».

Капитан-лейтенант «с орденом под самой шеей» рассказывает, как потопил судно водоизмещением в 250 тысяч брутто-регистровых тонн, а также легкий крейсер класса «Диспетч» и эскадренный миноносец класса «Трайбл», а гимназисты, давно освоившие этот «технически-морской волапюк», без особого внимания выслушивают его слишком многословную самодовольную речь. Демонстрируя, однако, в конце заседания «почтительное одобрение» и хором пропев «Милынамбури!» — строки из гитлерюгендовского гимна.

Однажды уже в наше время, на встрече со школьниками Грасса спросили, почему он пишет слитно «Милынамбури». Он объяснил, что хотел передать таким образом заштампованность мышления и речи, привитую молодежи тех лет. Когда он в детстве, шагая в строю, в ряду других мальчишек, пел «штурмовые» песни, они звучали как одно слово, вернее, слова,

превратившиеся в клише. В этом было что-то механическое, они и не вдумывались в смысл слов, исполняемых хором, они затягивали песню по команде, когда прикажут.

Точно так же он передавал произнесенную директором цитату из какого-то патриотического поэта: «Достигнувзрелостиостатьсячистым». «Собственно, это были лозунги, клишированные выражения, — объяснял Грасс. — К тому же это “милынамбури” отражало колорит времени, это всегда пелось в определенное время по определенным поводам… Это не случайное стилевое средство, а примененное сознательно…» Оно не только передает атмосферу времени нацизма, но и «вынуждает читателя споткнуться, задуматься, на секунду задержаться и перечитать еще раз».

Грасс рассказывал также, что для того чтобы точнее воспроизвести речь кавалера рыцарского креста, ему пришлось прочитать 50 «ужасных книжонок» издательства «Пабель», которое в те времена, когда создавалась и вышла в свет новелла, выпускало насквозь проникнутую духом милитаризма и реваншизма, убогую по своим художественным качествам литературную продукцию. Грасс вынужден был погрузиться в это чтиво, потому что «придумать столь повзрослевшего старшеклассника, который возвращается с рыцарским крестом, невозможно».

Правда, оговаривался писатель, он «обладал точным представлением о стиле», но всё же этого было недостаточно, он нуждался в предварительной работе и последующих доработках. «И тогда я прочел эти 50 пабелевских книжонок, к огорчению женщины, у которой я покупал газеты и которая не понимала, почему я вдруг подписался на продукцию издательства “Пабель”». Так возникла, в частности, уже описанная речь с видоизмененными цитатами из этих книжонок. Представления автора сочетались с представлениями, заимствованными из пабелевских брошюр. «Побочным эффектом, — иронизировал Грасс, — было то, что я теперь действительно принадлежал к числу писателей, которые не только рассуждают о литературе, восхваляющей войну, но и читали ее».

После триумфального выступления бывшего выпускника, столь отличившегося на полях сражений, произошло событие, взволновавшее всю гимназию. Рыцарский крест исчез, был украден! «Следственные мероприятия заняли весь субботний вечер и ни к каким результатам не привели». Молодежь жила слухами и догадками, учителя и директор были в негодовании. Повествователь Пиленц, одновременно приятель Мальке и провокатор, предатель, юноша, в сущности, абсолютно

неискренний и жестокий, заявил, что украсть орден мог только «Великий Мальке». Титул «великий» остался за героем новеллы, хотя еще совсем недавно одноклассники втихую называли его «беднягой» и «недоваренной курицей».

Мальке и не скрывался: он появился на берегу и у него на шее болталась «та самая штука с ленточкой». Трусливо провоцируя своего приятеля, Пиленц предлагает ему хорошо упрятать куда-нибудь «эту штуку», подальше от греха, понимая, что честный и глубоко верующий Мальке на это не пойдет. Мальке идет сдаваться: он направляется к директору Клозе и открыто во всём признается. Итогом становится ожидаемый скандал и перевод из гимназии в обычную школу. Там Мальке кое-как, убыстренным темпом получает свидетельство о ее окончании, ведь он уже заявил, что намерен пойти добровольцем на фронт.

Одержимый идеей не просто найти самое подходящее прикрытие для своего злосчастного кадыка, но и, став героем, получить возможность выступить перед сверстниками в гимназии, из которой был изгнан, и произнести столь же героическую речь, как тот самый капитан-лейтенант, Мальке в боях проявляет недюжинную храбрость и получает рыцарский крест. Вернувшись в отпуск в родные места, он приходит в гимназию, дабы осуществить свою мечту, но директор Клозе не простил ему давнего проступка и отказывает в праве выступить в актовом зале. Задержавшись дома уже после окончания отпуска, Мальке тем самым оказывается дезертиром, ведь он не вернулся в часть в назначенный срок. Единственный выход, который он находит в сложившейся ситуации, — покончить с собой. Он ныряет в море в привычном месте у затопленного тральщика и больше не выныривает.

Несчастный Мальке обречен на трагический конец всеми обстоятельствами истории, а не только своей гротескной физической особенностью или своим тщеславием. Он отнюдь не бросается в свою судьбу, как в омут. Прежде чем пойти добровольцем, он много размышляет о происходящем с ним и с его сверстниками, пытается осмыслить ситуацию. «Я записался добровольцем, — рассказывает он другу. — Сам над собой смеюсь. Ты же знаешь, не очень-то мне всё это симпатично: игра в войну и подчеркнутое солдафонство… От военно-воздушных сил давно уже мало проку. Может, еще скажешь, воздушные десантники! Не забудь, пожалуйста, о подводных лодках… Только подводные лодки и имеют еще какие-то шансы: конечно, пребывание в таком плавучем ящике будет казаться мне ребячеством, куда лучше делать что-нибудь осмысленное или

смешное. Ты же знаешь, я хотел стать клоуном. Какие только мысли не лезут в голову мальчишке. Впрочем, мне и сейчас эта профессия кажется недурной. Школярство школярством и остается. Какой только чепухой мы не занимались. Помнишь? Я просто не сумел привыкнуть к этой штуке. Думал, это своего рода болезнь, тогда как это норма. Я знаю людей, у которых есть кадык и почище, и им от этого ни жарко ни холодно. Для меня всё началось с той кошачьей истории. Может, и ты помнишь, мы лежали на лужайке… Я спал или клевал носом, а серая бестия — или она была черная? — увидела мою шею и прыгнула, или один из вас… взял кошку… Ну да черт с ней, с этой историей».

Здесь важно не только то, что Мальке до конца не подозревает о коварстве своего друга, который как раз и был тем, кто бросил кошку на кадык Мальке. Существеннее трезвые размышления Мальке о солдафонстве, о своем нежелании идти добровольцем и о том, что стать клоуном ему по-прежнему кажется предпочтительнее. Немногие из его сверстников решились бы в тот момент открыто в этом признаться.

Желание стать клоуном, хоть и не осуществленное, в чем-то сродни клоунской позиции Оскара в «Жестяном барабане», как, впрочем, и многим другим героям литературы ФРГ того времени — назовем хотя бы столь известное, в том числе и русскому читателю, произведение Генриха Бёлля «Глазами клоуна» или менее известное — Пауля Шаллюка «Дон Кихот в Кёльне». Желание быть клоуном, носить шутовскую маску — выражение протеста против общества. Мальке протестует против того же солдафонства, против всех этих «Милынамбури», маршевых ритмов, насильственного встраивания личности в военизированную систему, вообще против всех форм насилия. И всё же этот юноша движим стремлением самоутвердиться, «доказать», убедить других, что он тоже может быть героем. А его — за дурацкую, в сущности, выходку — выгнали из гимназии и перевели в захудалую школу, да еще носящую имя Хорста Весселя, возведенного нацистской пропагандой в ранг мученика за дело «фюрера и рейха».

Вернувшись в ореоле героя, но не добившись своего, Мальке избивает директора Клозе, высокомерно посоветовавшего ему выступить в той же ненавистной школе имени Хорста Весселя или, «как подобает герою, избрать молчание». Вот Мальке безмолвно и хлещет Клозе по гладковыбритым щекам, после чего кончает жизнь самоубийством. Своевольный аутсайдер Мальке не может смириться не только с солдафонством, но и с абсурдностью жестокого мира, в котором живет. Грасс так комментирует трагический конец этого юноши: «История с

Мальке разоблачает церковь, школу, культ героя — всё общество. В его случае всё оказалось несостоятельным».

Как и Оскар, но только уже всерьез, он мстит тем, кто жестоко обманул его, — «солгавшим кумирам», по словам известного германиста Альберта Карельского.

И конечно же несостоятельной оказалась та среда, в которой жили Мальке и Оскар Мацерат, — та самая «удушливая», «смрадная», по словам самого Грасса, среда, в которой они вырастают. Среда эта, как показывает автор, никуда не делась и после войны, она просто мимикрировала, а Оскар к ней как-то приспособился, оставаясь одновременно бунтарем и соглашателем. А вот Мальке, человеку честному и искреннему, пришлось положить голову на алтарь нацистского отечества, хотя оно вроде и наградило его рыцарским крестом, о котором он так мечтал. Его судьба, в сущности, оказалась похожей на судьбу «молодежи Лангемарка»: этими юношами тоже пожертвовали во имя «отчизны». Только культа вокруг своего одинокого героя Грасс, естественно, выстраивать не стал. Что-что, а любой культ был ему отвратителен.

Позднее Грасс скажет, что было ошибкой с его стороны считать, что в «Кошках-мышках» он уже «выплеснул всё, что связано со школой», с его школьным опытом. «Это продолжается», — добавил он. Вот почему в ряде его следующих сочинений снова будут появляться школьники и учителя. К последним он, по собственному признанию, питал «любовь-ненависть».

Как следует из высказываний или намеков самого Грасса, новелла «Кошки-мышки» поначалу выглядела как «побочный продукт» нового романа — «Собачьи годы», но потом ее сюжет и фигура главного героя, видимо, властно заявили о себе как о самостоятельных «единицах». Но в любом случае и новелла, и второй роман связаны друг с другом, как и с эпическим первенцем Грасса. Их следует понимать как части единого целого: внутренний круг, стержень этого целого определен, по словам К. Л. Танка, раннего исследователя Грасса, образным миром детства и юности. Мировосприятие подростков передается и в романе «Под местным наркозом», и в пьесе «Перед тем».

Жизнеощущение детей, чувствующих себя неуютно в мире взрослых, носит в творчестве Грасса определяющий характер, тесно взаимодействуя со всей содержательной и образной структурой его повествований. Мальке в «Кошках-мышках» тоже сродни столь любимому Грассом Симплициссимусу — он плут, но безусловно простак. Здесь двойная зрительская оптика — простака Мальке и его псевдодруга Пиленца, чьими глазами

показаны герой и его восприятие происходящего.

За этими поисками новой повествовательной перспективы скрывается подсказанное трагическим опытом недавней истории убеждение, что «старыми» эпическими средствами, позволявшими, по выражению В. Йенса, залезать в «черепную коробку» рассказчика, ни отразить, ни поставить к позорному столбу этот мир невозможно.

В романе «Собачьи годы» повествование ведется от лица трех персонажей. А предметом художественного исследования оказывается тот же этап немецкой истории, что и в «Жестяном барабане»: предфашистское время, фашизм, война, первые послевоенные годы, «экономическое чудо», показное преодоление прошлого.

Грасс говорил в одном из интервью, что основные темы «Жестяного барабана» намечены уже в первом сборнике его стихов «Преимущества воздушных кур». Точно так же тематика «Собачьих годов» уже обозначена в лирическом сборнике «Рельсовый треугольник».

Три человека рассказывают историю пса Принца, подаренного верноподданнически настроенными данцигскими обывателями Гитлеру. Вокруг этой истории группируются события. Фабула в узком смысле — если отвлечься от многочисленных ответвлений и вставных номеров — состоит из обрывков семейных историй, перемешанных с осколками Истории.

Уже начало романа — строки: «Ты рассказывай. Нет, вы рассказывайте! Или рассказывай ты… Пожалуйста, начинайте!» — говорит о том, что проблема подхода к изображаемому, проблема рассказчика, угла зрения займет здесь важное место. Автор демонстрирует читателю свою технику — от романа к роману эта подчеркнутая демонстрация будет всё более очевидной. То есть мотив «как рассказывать» втягивается в повествовательную ткань, становится ее частью. Вместо одного рассказчика здесь, как уже говорилось, «авторский коллектив», трем рассказчикам соответствуют три части романа.

В первой части — «Утренние смены» — повествование ведется от имени Эдди Амзеля — художника, «человека искусства». Во второй — «Любовные письма» — рассказчиком становится редактор детского радиовещания Гарри Либенау. В третьей — «Матерниады» — слово предоставляется бывшему актеру и бывшему штурмовику и солдату Вальтеру Матерну. Такое распределение ролей очень существенно: Эдди Амзель — сын торговца скотом, полуеврей, подвергшийся гонениям, — своего рода воплощение мотива «дух и власть», артистическая

натура, страдающая от перипетий истории; Вальтер Матерн — сын мельника, «чистокровный ариец», приноравливающийся к любому повороту событий, и, наконец, Гарри Либенау — средний немецкий юноша, посредственность во всех отношениях. Различия в характерах и судьбах ведут к принципиальным различиям в интерпретации изображаемых событий.

Впрочем, иногда приемы, которые использовал Грасс, чтобы добиться разграничения повествовательной перспективы, остаются скорее техническими приемами, которые не вызываются потребностями содержания. Таковы, например, письма, которые Гарри Либенау пишет своей кузине Тулле Покрифке во второй части романа. Рассказчик оговаривается, что прибегает к этой форме лишь потому, что ему ее «рекомендовали»: «Я рассказываю тебе, ты не слушаешь. А обращение… остается формальным посохом, который я хотел бы выбросить уже теперь…»

Смена угла зрения порой носит в романе формальный характер, а взгляд на реальность — хотя он уже не принадлежит ни маленькому монстру Оскару, ни простаку Мальке — хранит в себе многое от «лягушачьей» перспективы первого романа. Но и здесь, как и в «Жестяном барабане», любопытный детско-подростковый взор подмечает множество чувственно-конкретных реалий, заполняет повествование обилием фантастических элементов.

В «Собачьих годах» читатель снова сталкивается с гротескными фигурами и эпизодами. Гротескна история пса Принца и всей его собачьей династии; Эдди Амзель, с детства увлекающийся созданием огородных пугал, которые проделывают эволюцию, пародийно отражающую историю Германии XX века; Вальтер Матерн с его удивительными превращениями и послевоенными похождениями и многое другое. Гротескно, к примеру, изображение роскошного ресторана «Мертвецкая», где нувориши едят в стерильной атмосфере морга за хирургическими столами при мертвенном свете свечей и пользуются вместо ножей скальпелями. Гротескны глубоко трагические по своему смыслу сцены избиения Амзеля, «танец в снегу» Йенни Брунис, сцена бомбежки во время балета. Фантастический мир одушевленных предметов и опредмеченных людей, их интонация, каждая «элементарная частица» проникнуты трагической парадоксальностью. С их помощью передаются важнейшие моменты истории и общественного бытия, не говоря уже о личных судьбах. Таков уже упоминавшийся пародийно-сатирический мотив огородных пугал. Эдди Амзель, он же балетмейстер Хазелоф, он же фабрикант Брауксель, с детских лет увлекается тем, что мастерит огородные пугала, обнаруживая при

этом незаурядное дарование.

Однако, пока мальчишечья фантазия служит охране крестьянских полей от пернатых, всё идет хорошо, и о художественных изысках Эдди даже пишут в газетах. Но постепенно его создания начинают приобретать всё более заметную политическую окраску. Юный художник наряжает своих роботов в коричневые униформы и снабжает соответствующей «механикой», которая заставляет их маршировать, воспроизводить фашистское приветствие и т. д. И хотя Эдди, подобно Оскару, настаивает на том, что он всего лишь «артист», «эстет», а его фигуры лишь увлечение художника, такая политизация едва не стоит ему жизни. Банда штурмовиков, в которой участвует и неразлучный друг Амзеля Вальтер Матерн (снова мотив лже-приятеля, провокатора, как в «Кошках-мышках»), до полусмерти избивает художника, и он появляется в романе уже в новом облике (который потом неоднократно меняет).

Судьба Эдди в особой степени соответствует подмеченной Грассом закономерности, что «всякая фашистоидная диктатура со всей жестокостью обрушивается прежде всего на интеллигенцию, потому что может рассчитывать на то, что большинство населения это едва ли заметит…».

В послевоенные годы Амзель-Брауксель организует подземный завод, где производство пугал поставлено на индустриальные рельсы. Пугала ведут здесь жизнь людей: они смеются и плачут, занимаются любовью и спортом, опускают в урны избирательные бюллетени, спорят в парламентах, организуют оппозиции и публичные дискуссии — гротескный слепок современного мира, взывающий к теням Дантова ада. Так, сказочный мотив, начатый в первой части, к середине романа приобретает характер острой политической сатиры, чтобы к концу перейти в универсальную мрачную гротескную аллегорию.

Важнейшую роль в романе играет «собачий мотив». Он звучит в тихой полусказочной тональности (как история трубача Мейна в «Жестяном барабане»): «Жил да был однажды пес…» История пса Принца и его предков тесно переплетается не только с судьбами героев, но и с судьбой всего германского народа. Принц «делает историю»: «от имени немецкого населения немецкого города Данцига» его дарят Гитлеру, в результате чего он попадает в школьные хрестоматии, на газетные полосы и в кинохронику. К столяру Либенау, у которого живет пес Харрас, отец Принца, начинается настоящее паломничество. Вместе с другими «почетными мужами» Данцига его даже удостаивают приглашения к фюреру. Однако вместо Гитлера присутствующие

могут лицезреть лишь его собаку. Этот эпизод, символизирующий собачью покорность и конформизм немецкого бюргера, напоминает знаменитую сцену из «Верноподданного» Генриха Манна, когда Дидерих Геслинг, демонстрируя свои верноподданнические чувства, садится в лужу.

История Принца становится основной нитью, скрепляющей разрозненные части сложной конструкции романа, активным элементом повествования, особенно в эпизодах, повествующих о бегстве собаки из гитлеровского бункера, ее скитаниях по Германии последних дней войны. Этот мотив звучит в сопровождении трагически-абсурдных аккордов бессмысленной гибели немцев, которым фюрер завещал… собаку. Гитлер и его любимый пес как бы меняются местами, уже не бесноватый ефрейтор правит Германией, а его собака, и кровопролитные бои немцы ведут… ради пса. Годы нацистской диктатуры предстают в романе как собачьи годы, а жизнь немцев при фашизме — как собачья жизнь.

Самые сильные страницы романа — это гротескные пародии, в которых отчетливо ощущается авторская историческая критика, его взгляд на события истории Германии минувшего века. Это относится и к «червивому» гротеску, в котором сатирически схвачены важные черты послевоенной реальности Западной Германии.

Героем его становится мельник Антон Матерн, отец Вальтера. У него обнаруживается незаурядная способность, приложив к мешку с мукой искалеченное ухо, определять, сколько там живых и сколько мертвых мучных червей. С помощью всё тех же червей он может безошибочно предсказать виды на урожай. Поначалу, еще в довоенные годы, это создает ему необыкновенную популярность среди местных крестьян. В годы войны эта способность старика Матерна — как и дар Эдди Амзеля — начинает принимать политический характер: мельник предсказывает, в частности, чем завершится гитлеровский поход на Восток. Но самая активная и плодотворная деятельность мучных червей разворачивается в послевоенные годы.

На мельницу Матерна спешат главы концернов, многочисленные политические и иные деятели, чтобы выяснить «конъюнктуру». Приезжают к Матерну Флик-сын и дамы Тиссен, американцы и Шпрингер, появляется даже будущий федеральный канцлер Эрхард, «отец экономического чуда». Тем самым выясняется, что в «экономическом чуде» с самого начала сидел червь. Черви оказываются главной силой, определяющей пути развития Западной Германии. Черви вносят законопроекты, определяют политический курс — поистине «мучной червь правит

Западной Германией». Грасс угадывает здесь и начавшееся уже в 1960-е годы реальное увлечение истеблишмента, в том числе политического, гадалками, гороскопами, предсказаниями и т. д. На самом деле многие политики посещали гадалку фрау Бухелу в надежде получить точный политический прогноз. Впрочем, было похожее увлечение и по другую сторону «железного занавеса» — все, кому это удавалось, старались навестить болгарскую прорицательницу Вангу…

Гротескно-символический характер носит в романе интерпретация темы показного «преодоления прошлого», уже затронутая острым грассовским пером в «Жестяном барабане», где автор вместе со своим героем высмеивает официальное искупление национальной вины. «Тема вины, — комментировал Грасс, — это тема эпохи… Вопрос вины или совиновности… игры в вину, потребности в чувстве вины… — исследуется весь комплекс». Он отмечает, что проблема вины «всплывает во всех трех данцигских книгах».

В «Собачьих годах» тема вины и показного преодоления прошлого становится центральным мотивом последней части, посвященной послевоенным похождениям Вальтера Матерна. Гротескный характер эта тема приобретает уже благодаря самому выбору «мстителя» — Матерна, который на протяжении всего романа проделывает головокружительные зигзаги, приноравливаясь к обстоятельствам и упрямо путая, где право и где лево. Вместе с псом Принцем, прибившимся к нему в последние дни войны, Матерн путешествует по Западной Германии, отыскивая своих бывших начальников-нацистов — шарж на Бекмана, героя знаменитой пьесы Вольфганга Борхерта «На улице, перед закрытой дверью». Матерн путешествует с «запечатленным в сердце, селезенке и почках» списком виновных, которых надлежит покарать.

Тем временем бывшие нацисты и военные преступники разных рангов прекрасно устроились, обрели уютное местечко и готовы забыть прошлое, вытеснить его навсегда. «Остаются: горы костей, братские могилы, картотеки, знаменосцы, партийные билеты, любовные письма, собственные дома, стулья в церквях и трудно транспортируемые рояли.

Не оплачиваются: подлежащие уплате налоги, проценты в строительный банк, задолженности по квартплате, счета, долги и вина.

Все хотят начать заново: жить, копить, писать письма; на церковных стульях, перед роялями, в картотеках и собственных домах.

Все хотят забыть: горы костей и братские могилы,

знаменосцев и партийные билеты, долги и вину».

Матерн, желая «непременно поставить памятник своей мести», карает виновных на особый манер: у одного из «бывших» он убивает канарейку, которая благополучно пережила войну и воздушные налеты; у другого крадет кур, чтобы потом выгодно продать их; у третьего бросает в печь альбом с марками. Потом он осуществляет главную акцию: сокрушает врагов неожиданным оружием, награждая их жен и дочерей дурной болезнью.

Грасс с блеском применил гротескно-пародийную форму для сатирического «расчета» с философией Хайдеггера. Налагая зашифрованную терминологию Хайдеггера на события того времени, Грасс показывал, как, прячась за «философией бытия», немецкие обыватели прятались от осмысления нацистской реальности, от чувства ответственности. При этом его критика выходила за рамки пародии — например, в страшной сцене, разыгрывающейся неподалеку от концлагеря Штутгоф, на фоне горы из человеческих костей. Атрибуты, в сопровождении которых является Хайдеггер, — колпак с кисточкой, ночные туфли — символы немецкого филистерства, высмеянного еще Гофманом и Гейне, здесь обретают новый, зловещий смысл.

Изображение складывается из множества отрывочных, гротескных сцен и эпизодов. В композицию, помимо главных лейтмотивов, вплетены многочисленные осколочные эпизоды, происшествия, истории с пугалами и история собаки, излагаемая как пародия на библейские мотивы, сказки и легенды, подлинные и пародийно-сфальсифицированные документы, споры о современности, например в форме иронически изображенной радиодискуссии, в которой снова забалтывается суть дела, газетные отчеты и объявления, чисто языковые пародии.

Структура романа такова, что в ней находят место и элементы сказки, саги или легенды, скетчи и жанровые сценки, анекдоты и плутовские истории, притчи и пародия, диалог и миниатюры (на эту специфическую черту композиции романа обращал внимание известный критик Марсель Райх-Раницкий).

Как и многие современные романисты, Грасс исходит из убеждения, что сложную, полную противоречий эпоху невозможно передать в «гладкой» форме «старого романа» с его плавным изложением событий, последовательным переходом от прошлого к настоящему, «всевидящим рассказчиком», который всё знает о своих героях, и т. п. Тем не менее в «Собачьих годах», как и в «Жестяном барабане», ощущается связь с традиционным романом, в частности с классическим немецким романом воспитания, хотя преимущественно в пародийной форме.

Сам Грасс отмечает, в частности, связь «Жестяного барабана»

с «Симплициссимусом», с такими романами воспитания как «Вильгельм Мейстер» Гёте и «Зеленый Генрих» Готфрида Келлера, подчеркивая, по словам К. Л. Танка, что решающее влияние на него оказал Герман Мелвилл с его «тягой к предметам», с его «Моби Диком». В другом месте он ссылается на влияние Джойса.

В романах Грасса традиционные повествовательные элементы сочетаются с современной техникой монтажа (и здесь правильно было бы упомянуть прежде всего Дос Пасоса), объединяющей разностильные и разнохарактерные компоненты, с чередованием временных плоскостей, исключающих «линейное» изложение событий, с «потоком сознания», внутренним монологом и т. д. Приверженность конкретно-чувственному миру, обилию предметных реалий соединяется с невероятными порождениями фантазии, аллегорическими элементами и абстрактными символами, с неожиданными комбинациями страшных и шутовских эпизодов.

Первая часть «Собачьих годов», начатая широкой картиной детства героев, почти целиком выдержана в традиционных формах и пропорциях. Повествование ведется подчеркнуто плавно, с широким эпическим захватом. Вторая часть, касающаяся нацистской поры, предстает уже как мозаика разнородных элементов и деталей, монтаж одновременно сатирических и трагических эпизодов. Эти разностильные сцены наслаиваются друг на друга, усиливая гротескное начало. Реалистические наброски жизни данцигской молодежи 1930-х годов совмещаются с фантасмагорической историей пса Принца, который позднее превращается в пса по кличке Плутон и выступает в аллегорическом качестве, соответствующем этой кличке.

Многие эпизоды второй части выразительно рисуют суть и проявления фашизма, который ощущается как историческая и жизненная реальность, как сила, вторгшаяся в повседневность, сила, которой всё та же «душная» обывательская среда не хочет и не может противостоять, а приспосабливается абсолютно естественно и без натуги.

Характерны сцены несостоявшейся встречи Либенау-старшего с Гитлером, паломничество в «святые места» — к конуре пса Харраса, арест учителя Бруниса по доносу Туллы Покрифке, которая еще не раз возникнет в произведениях Грасса, неизменно воплощая одновременно живую плотскую энергию и абсолютно злобное коварство, становящееся причиной несчастий и гибели разных людей. Учитель Брунис, который был действующим лицом еще в «Кошках-мышках», вскоре погибает в лагере Штутгоф и, как следует предположить, его кости пополняют гигантскую белую

гору, к которой уже почти привыкли обитатели здешних мест.

Последняя часть романа — «Матерниады» — получает свое название по образцу «Робинзонад» и «Симплициад», но по имени Вальтера Матерна. Здесь, как уже отмечалось, есть блестящие гротескно-сатирические пассажи, пародирующие фальшивое преодоление прошлого, процесс денацификации и т. д. Однако именно в этой части заметно преобладание абстрактно-аллегорических мотивов и трудно подлежащих расшифровке символов.

Но эта аллегорическая избыточность всё же не мешает Грассу донести до читателя один из главных содержательных элементов романа — взгляд на недавнюю историю Германии, на период фашизма и войны. И тут важную роль играет контрастное сопоставление (или противопоставление) двух ключевых персонажей — Эдди Амзеля (превратившегося в итоге в крупного предпринимателя Браукселя) и бывшего актера Матерна, этих друзей-врагов, чьи истории зримо воплощают все перипетии истории Германии с середины 1920-х до середины 1950-х годов. И если Гарри Либенау с его влюбленными посланиями Тулле Покрифке выступает скорее как весьма безликий свидетель, «медиум», то два остальных исполняют по отношению к прошлому более отчетливые роли: жертвы и злодея. Ведь это Матерн, которому иногда мерещится, что он «красный», всё время вляпывается в устрашающие авантюры «коричневых». Именно он так активничает, участвуя в избиении своего друга Эдди и оставляя последнего без единого зуба.

Можно сказать, что взгляд из послевоенных лет в нацистское прошлое — определяющий структурный элемент романа.

Мы уже упоминали высказывание Грасса о том, что тема вины — это тема эпохи. Вальтер Матерн, немало покуражившийся в годы нацизма, пытается любыми способами вытеснить прошлое — вместе с чувством вины — из своего сознания. Разумеется, он в этом не одинок. Недаром вся заслуживающая хоть какого-то внимания западногерманская послевоенная литература, не говоря уже о ключевых именах — Бёлле, Андерше, Ленце, Кёппене, Хоххуте (список можно продолжать долго), снова и снова упорно обращалась к этой теме.

Действительность 1950-х годов рождала у них протест против «новой фальши» расцветающего «парадного искусства» и новой реваншистско-реставрационной литературы вроде упомянутых Грассом брошюр издательства «Пабель». Их возмущали «сытые сборища подмигивающих обывателей», из которых «одни ничего не знали, ни о чем не подозревали и разыгрывали теперь роль совращенных демонами детей», а другие утверждали, что «тайком

всегда были против». Антифашистски и демократически мыслящие писатели упорно возвращались к позорным страницам немецкой истории, вступая в полемику с теми, кто призывал забыть, вычеркнуть наконец из памяти это прошлое или твердил, что злодеяния нацизма — миф, придуманный враждебной пропагандой. Грасс на протяжении десятилетий не уставал вести эту полемику. Но сейчас речь не о публицистике.

Собственно, во всех его произведениях тема вины так или иначе занимает важное место. Вот и его герой Матерн пытается вытравить из собственной памяти неприглядные страницы своего прошлого — ну хотя бы тем, что старается вместо прошедшего времени употреблять настоящее. Актер Матерн хочет забыть прежние «роли» и найти новую. Впрочем, он не просто хочет забыть — он забыл. Он, правда, не склонен прощать нанесенные ему в прошлом обиды. Это отчетливо проявляется в сценах, когда он гротескными способами пытается наказать своих обидчиков. Но собственную вину он прочно вытеснил на обочину памяти или скорее изгнал ее оттуда вовсе. Более всего именно в вопросе вины за прошлое и проявляются роли трех рассказчиков, из которых один, как уже говорилось, имеет все основания считать себя жертвой, зато его друг-враг Матерн, несмотря на всю гротескность «Матерниад», оказывается, по сути, виновным, более того, преступником.

Таким образом, Эдди Амзель, который во времена нацизма преследуется по расовым мотивам, не просто остается без зубов, он, можно сказать, умирает после свирепого избиения, в котором с таким энтузиазмом участвует Матерн, и потом возвращается — уже в другом облике (Золотозубика или Золоторотика) и под другим именем. В качестве символического жеста отвержения былой дружбы Матерн еще и бросает в Вислу купленный Амзелем и подаренный ему перочинный ножик, с помощью которого они еще так недавно заключили «кровную дружбу». Амзель-Брауксель, в отличие от Матерна, не актер, но он артист и эстет, как Оскар Мацерат. Он жертва, но и внимательный наблюдатель, который четко фиксирует происходящее и пытается откликнуться на него (как Оскар — барабанной дробью) языком огородных пугал, постепенно всё больше отражающих характер и события времени, ведь он делает их по образу и подобию людей. И уход Амзеля, как замечал исследователь Грасса Фолькер Нойхауз, «в подземелье», где он организовал мощный концерн по изготовлению пугал, сродни стремлению Оскара обрести убежище, изолированное от людей, на койке специального лечебного учреждения. А «воскресение из мертвых» вполне может символизировать «бессмертие» искусства, ибо именно как произведения искусства

характеризует свои пугала их создатель, натура артистичная и уже потому особенно уязвимая.

Матерн же в отличие, к примеру, от Мальке из «Кошек-мышек», ощущающего себя одиночкой и аутсайдером, ищет спасения и успеха в «коллективном мессианстве», которое в его нацистском варианте означает ненависть, бесчеловечность и участие в преступных акциях.

В романе Грасса символическим воплощением преступлений этого «нацистского мессианства» выступает гора человеческих костей у лагеря Штутгоф. Но в своей публицистике Грасс чаще всего упоминает Аушвиц — Освенцим. «Мимо Освенцима нам не пройти, — писал он в 1990 году в еженедельнике «Цайт». — Мы не должны, как нас ни тянет, даже пытаться совершить подобный насильственный акт, ибо Освенцим неотделим от нас, он является вечным родимым пятном нашей истории, и — это благо! — именно он сделал возможным один вывод, который можно сформулировать так: “Теперь наконец-то мы знаем самих себя”». Так с почти полувековой дистанции обозначил Грасс важнейшую особенность литературного развития в ФРГ: его незатухающую связь с историческим, этическим, художественным осмыслением трагического национального опыта.

В атмосфере 1950-х годов в ФРГ и в самом деле было трудно, судя по бесчисленным отзывам о том времени, писать и говорить всю правду о войне и фашизме и, главное, о их преодолении, о неистребимых корнях прошлого, особенно на фоне раздраженных восклицаний: «Ну сколько же можно! Забудем и никогда больше не станем вспоминать!» Забыть действительно пытались очень многие, и те, кто совершал преступления, и те, для кого прошлое было травмой, которую хотелось навсегда вытолкнуть из памяти. Но именно благодаря немецким писателям мы знаем и понимаем, что такое фашизм, каким он был и каким снова станет, дай ему волю. Трудно не быть благодарным за эти уроки. Сейчас очевидно, что такие люди, как Бёлль или Грасс, Ленц или Андерш и другие, хранили эту память не только для немцев. О вине и ответственности они напоминали не одним лишь соотечественникам.

Чувствуя свою вину и пытаясь вытеснить ее, грассовский Матерн не только мстит абсурдным образом былым носителям всё того же «коллективного мессианства». Он испытывает глубочайшее отвращение к амзелевско-браукселевским пугалам. Ведь еще в ранней юности он с ужасом увидел в одном из пугал себя. Позднее, уже будучи членом СА, он узнал себя уже в целой группе пугал, одетых в форму штурмовиков, и тогда-то он избил — или убил? — автора. А когда пугала открываются ему как

воплощение всех человеческих пороков, когда он обнаруживает заполненный пугалами в образе людей гигантский подземный завод, он снова испытывает гнев и ненависть, потому что готов обвинять во всех смертных грехах других, но только не себя. Он убивает пса Харраса, пытаясь убить свое прошлое, и — если бы мог — разобрался бы с пугалами, населяющими Подземный мир.

Грасс неоднократно говорил о том, что основу созданных им образов составляет «амбивалентность, двузначность нашего времени». Не только Оскар Мацерат, но и Амзель, и особенно Матерн ярко воплощают феномен «двойного существования». Обстоятельства жизни, эпохи, считал известный немецкий исследователь литературы Ханс Майер, делают неизбежной форму «двойной жизни»: «разделение немца на отца семейства и чиновника, любителя ферейнов и короля стрелков, друга музыки и исполнителя приказов». Оскар — младенец и взрослый, жертва и обидчик, несчастный гном и злой предатель. Трубач Мейн — неплохой музыкант и активист Хрустальной ночи, средний обыватель и яростный приверженец нацистских военизированных отрядов.

Матерн, который «всё время ищет бога, а находит лишь экскременты», заключает со сверстником «кровный братский союз», а потом выбивает ему зубы. В зависимости от политической обстановки он, как и миллионы его соотечественников, «был красным, потом надел коричневое, потом ходил в черном (то есть принадлежал к СС), потом снова перекрасился, став чем-то вроде “красного”». «Плюньте на меня: вот моя всесезонная одежда, перестегивающиеся подтяжки… сверху лысый, внутри полый, снаружи обвешанный кусками материи, красными, коричневыми, черными…»

Но и Амзель, «золоторотик», ставший владельцем концерна Браукселем: жертва, а потом приспособившийся к «рыночному хозяйству» извлекатель прибыли, талантливый создатель пугал, за которыми проглядывает уже не только немецкий обыватель, склонный к конформизму, но и все человечество — катастрофическая аллегория, которая позднее в еще более отчаянном варианте возникнет в романе «Крысиха»…

Всё оказывается двойственным и взаимозаменяемым: столь любимый Гитлером пес происходит от волчицы, и потому постоянно маячит опасность собачьего перерождения. И одновременно пес как бы меняется местами с человеком. Харрас, отец Принца (который потом станет Плутоном), оказывается своего рода кумиром: у него берут интервью, группа пимпфов присваивает себе его имя, целые школьные классы спешат нанести ему визит. И вот уже «Принц делает историю».

«Собака — в центре» — это не просто одна из грассовских афористических формул: как в годы войны жизнь немцев превращается в «собачью жизнь», так и ощутимо возникает угроза, что весь мир превратится в некий устрашающий «собачий хоровод». Столь же универсальной предстает и история пугал: 32 зала подземного завода, где производятся пугала на любой вкус, не просто соответствуют количеству выбитых у Амзеля Матерном зубов и ожидающей Матерна мести «зуб за зуб». Пугала тоже становятся частью некоего универсума, «космоса пугал», угрожающего вытеснить человека, который ведет себя одновременно трусливо и брутально, испуганно и бесчеловечно.

В конце 1960-х годов Грасс в журнале «Шпигель» высказывался по поводу некоторых проблем, затронутых в романе. «В “Собачьих годах” в образе Матерна мне удался, как мне кажется, носитель немецких идеалистических идей, который за короткое время… ищет спасительное учение в коммунизме, национал-социализме, католицизме и, наконец, в идеологическом антифашизме. В конце он фашистскими методами занимается на свой манер антифашизмом».

Персонажи Грасса — люди со множеством лиц, смена которых определяется обстоятельствами времени, событиями и окружением, требованиями, предъявляемыми на каждом конкретном повороте истории. Внешние обстоятельства полностью лишают их индивидуального начала, они готовы мимикрировать, приспособиться ко всему, воплощая утрату идентичности, характера и всякой внутренней свободы, что завершается полным исчезновением личности. При таком взгляде устрашающие грассовские гротески уже не кажутся плодом избыточной фантазии и беспредельного писательского изобретательства. Как отмечали еще в 1960–1970-е годы многие западногерманские критики (Р. Баумгарт, В. Йенс, Г. Майер и др.), героем романа всё реже становится одинокий индивидуалист, чуждый окружающему миру. Его вытесняет «средний человек» со стандартным сознанием.

Такие фигуры уже не являются, как в «старом романе», неповторимыми индивидуальностями. Напротив, эти вялые «антигерои» олицетворяют посредственность, «всеобщую обезличенность», в условиях которой человек уже не действует в соответствии со своими моральными принципами, а подчиняется обстоятельствам, заранее предопределенному ходу вещей.

Но именно такого героя Грасс никогда не оправдывал. Он категорически отметал формулу «виновато общество», а человек, мол, не виноват. Он и сам-то казнился всю жизнь, что еще в юности «не задавал вопросов», которые необходимо было

задавать. Тем более он не снимал вины со своих героев.

И потому столь очевидна доминанта «Данцигской трилогии». Это ненависть к фашизму, любым диктаторским режимам, тоталитарным системам и неприязнь к «душному» обывательскому мирку, который неизменно проявляет рабскую готовность прогнуться и приспособиться к власти; это осознание вины и ответственности за содеянное немцами в годы нацизма.

Глава IV
НАРКОЗ, СКАЛЬПЕЛЬ, УЧИТЕЛЯ, УЧЕНИКИ И УЛИТКИ

Примерно в середине 1960-х годов в позиции и творчестве Грасса происходит серьезнейшая метаморфоза. Писатель активно вовлекается в политическую деятельность и в 1965 году, как бы напрочь отвергнув прежнее полнейшее пренебрежение к разного рода идеологиям и партиям, включается в предвыборную борьбу социал-демократов. Его привлекают фигура и политическая программа Вилли Брандта, будущего федерального канцлера, другом и союзником которого Грасс останется на долгие годы.

1960-е стали временем политизации всей общественной и культурной жизни ФРГ. Давно уже зревшее в западногерманском обществе глухое недовольство сложившейся обстановкой и атмосферой в конце десятилетия вылилось в бурю молодежного протестного движения.

Конец «эры Аденауэра», 14 лет остававшегося на посту федерального канцлера в сложную эпоху то обострявшейся, то слегка затихавшей холодной войны, и «политика середины и взаимопонимания», провозглашенная сменившим его Людвигом Эрхардом, не сумевшим проявить на этом посту такого же таланта и умения в организации и налаживании «социального рыночного хозяйства», к тому же успевшим войти в конфликт с интеллигенцией, хотя и вносили некоторые новые моменты в общественно-политическую реальность ФРГ, тем не менее не означали коренного поворота.

Именно в этот период и в последовавшие за ним годы правления канцлера Кизингера, состоявшего некогда в национал-социалистической партии, а ныне возглавившего «Большую коалицию», отчетливо обозначился кризис, сопровождавшийся ростом нового национализма, нашедшего крайнее выражение в создании и определенных успехах неонацистской партии — НДП. В ФРГ, где к тому времени в целом сложился климат весьма активного неприятия всего, что связано с нацизмом, действия тогдашних неонаци вызывали решительный протест.

Неонацистская историография и пропаганда, действуя под лозунгом «поисков исторической правды», активно выступала против самой идеи «преодоления прошлого». На фоне резкого экономического спада 1966–1967 годов НДП приобрела довольно много сторонников и получила бы шанс реально влиять на

политику, если бы сумела преодолеть необходимый пятипроцентный барьер на выборах в бундестаг. Из огромного количества грассовских публикаций в прессе, которые так или иначе затрагивали жгучие общественно-политические темы того времени, достаточно назвать лишь несколько: «Речь, обращенная к молодому избирателю, испытывающему искушение проголосовать за НДП» (мюнхенская газета «Абендцайтунг», 17.11.1966), «Речь о первейшем долге гражданина» («Цайт», 13.01.1967), «Трудности отца, пытающегося объяснить своим детям, что такое Освенцим» (западноберлинская газета «Тагесшпигель», 27.05.1970).

Всё, что печатал в прессе Грасс, носило острый публицистический характер. Слово «призыв» плохо сочеталось как со смыслом, так и со стилистикой Грасса: будучи художником высочайшего уровня, он не терпел дидактичности, «поднятого вверх указательного пальца», как он не раз выражался. Но по сути — его статьи в периодике 1960-х — это чаще всего именно призыв к согражданам, напоминающий о «долге обеспокоенности», об обязанности каждого испытывать чувство тревоги, когда вокруг происходят события, несовместимые с понятиями политической этики. И всегда в его текстах присутствовала тема «непреодоленного прошлого». А оно между тем снова прет из всех щелей, в том числе в образе той самой партии неонацистов под названием НДП. Не случайно либеральная газета «Цайт» вышла с заголовком на первой полосе «Марш Таддена на Бонн» — так называлась статья Дитера Штротмана (№ 8, 1968), в которой с тревогой говорилось о предвыборном натиске этой партии и ее тогдашнего лидера фон Таддена.

В эти годы «непреодоленное прошлое» вновь оказывается ключевой темой общественных дискуссий. Спровоцированный дебатами о «сроке давности» нацистских преступлений, процессами над нацистскими преступниками (особенно процессом 1965 года по делу о злодеяниях в Освенциме, получившим название «Освенцимский процесс»), интерес к этой теме соединился со стремлением демократических слоев общества дать новое, исторически более обоснованное и зрелое истолкование событий недавнего прошлого.

Коллега Грасса Мартин Вальзер, присутствовавший на процессе, написал ставшее знаменитым эссе «Наш Освенцим», одно название которого говорило о том, что речь идет о позорном бремени, от которого едва ли удастся уйти и последующим поколениям, — вина за Освенцим будет многие десятилетия тревожить немцев.

В эти же годы политическим истеблишментом был выдвинут лозунг «сформировавшегося общества», призванный утвердить идею полного преодоления социальных и политических противоречий. Косвенно план «сформировавшегося общества» означал усиление борьбы против оппозиции, прежде всего оппозиции интеллектуальной, обруганной и оболганной и канцлером Эрхардом, и федеральным президентом Любке. Однако никому из них не удавалось справиться с оппозицией, которая находила путь к обществу прежде всего через средства массовой информации.

Желание осмыслить заново события прошлого подогревалось активным возмущением интеллигенции действиями и выступлениями крайне правых, пытающихся в разных вариантах реабилитировать фашизм. Спектр культурных движений и направлений, характер общественных дискуссий вырисовываются где-то между протестом и примирением, между бурным кипением и стагнацией, общественными вихрями 1960-х и одновременным ростом консервативных настроений.

С середины 1960-х развитие культуры и литературы ФРГ проходит под знаком политизации, широкого вовлечения писателей в общественную жизнь. Выражением давно назревавшего и резко прорвавшегося протеста против политического курса аденауэровской эры, политического курса ХДС — ХСС, против истеблишмента стало движение студенческой молодежи, выплеснувшееся в конце 1960-х из университетских аудиторий на городские улицы, активизация весьма неоднородной по своему составу и политическим позициям левой интеллигенции, за которой закрепилось название «новой левой».

Студенческое движение, как и сопровождавшее его крайнее недоверие к традиционным формам культуры и литературным жанрам, чем-то напоминало события «культурной революции» в Китае. Недаром в эти годы на тротуарах крупных городов можно было видеть множество сидящих прямо на брусчатке молодых людей в потертых джинсах и майках (как раз тогда этот «прикид» вошел в моду), погруженных в чтение маленьких красных книжечек — цитатников Мао, получивших название «Библии Мао».

Множество публикаций в прессе этих лет носит выраженный «левацкий» характер, сами издания стараются придать себе крайне «левый облик» и выглядеть супер-р-р-революционными (например, журнал «Конкрет», где колумнисткой была Ульрика Майнхоф, ставшая позднее членом руководящей группы, или так называемого «твердого ядра», РАФ — «Фракции красной армии», быстро перешедшей к террору).

Многие писатели в этот период ищут в литературе сиюминутной действенности и, не находя ее, отвергают саму литературу. «Литература и действие исключают друг друга», — заявляет писатель Петер Хертлинг. Ганс Магнус Энценсбергер, известный поэт, призывает интеллигенцию перейти к «политическому просвещению Германии». Альтернативу «устаревшей» литературе он видит в документализме, критической публицистике, репортаже, автобиографических записях, сделанных непрофессионалами, в высказываниях «человека с улицы» перед микрофоном. Писатель Петер Шнайдер и вовсе призывает «покончить с библиотеками» и «выйти на улицы».

Всё «левое» в этот момент в моде (как позднее в моде окажется всё «правое»). Сама мода рождается из общественных настроений, а они носят в этот период отчетливо левый характер. Студенческие демонстрации проходят по улицам городов с портретами Троцкого, Розы Люксембург, Карла Либкнехта, Мао Цзэдуна, Хо Ши Мина, Че Гевары и др.

Формула «правые правеют, левые левеют» применительно к концу 1960-х годов была более чем точной. В эти годы целый ряд писателей, вслед за протестующим студенчеством, стремится занять активную позицию, откликнуться на события времени. Многие из них приветствуют студенческое движение, так называемую «внепарламентскую» оппозицию, в надежде, что новые веяния будут способствовать реальному преодолению прошлого, не позволят активизировавшимся неонацистским силам загипнотизировать общество.

Тенденции развития ФРГ способствовали тому, что подавляющее большинство писателей, представляющих послевоенную немецкую литературу, играли в 1950–1960-е годы роль оппозиции. Они сознавали свою ангажированность как просветительскую, активизирующую деятельность, как «предостерегающую функцию».

«По своим мыслям и чувствам они были антифашистами и антимилитаристами, они возражали, как могли, против прямолинейности категорий, рожденных идеологией холодной войны; они выступали за конституцию и пытались защитить ее от посягательств со стороны правящих кругов», — писал о своих коллегах по перу Г. М. Энценсбергер.

Усиливавшееся ощущение глобальной угрозы, вызываемое обострениями холодной войны, рождало и более глубокий, чем прежде, философский подход к осмыслению прошлого, к трудным вопросам, в частности о том, как и почему становится притягательным фашизм с его установкой на агрессию,

экспансию, военный конфликт и в то же время на заигрывание всё с теми же «затхлыми» обывательскими гнездами. И не только с ними — с интеллигенцией тоже.

Ведь известно, что нацисты пытались привлечь на свою сторону многих представителей интеллигенции, но удалось это лишь в отношении малой и наименее талантливой ее части — остальные уезжали в эмиграцию или избирали эмиграцию внутреннюю, не поддаваясь на соблазны режима и отгораживаясь всеми силами от какой-либо активности в его пользу.

Проблему индивидуального выбора, личных решений литература настойчиво увязывала с общественными и историческими последствиями этих решений. «Прошлое требует, чтобы я швырнул его на дорогу современности и тем заставил ее споткнуться», — заявлял Гюнтер Грасс.

Конфликт между «духом и властью», как говорили в ФРГ, то есть между интеллигенцией и правящими кругами, выражался не только в форме откровенных нападок со стороны власть имущих (так, канцлер Эрхард назвал известного драматурга Рольфа Хоххута, автора пьесы «Наместник», поставленной в театрах едва ли не всего мира, «маленькой шавкой»), но и в активном интеллектуальном сопротивлении оппозиционно мыслящих писателей, публицистов, журналистов и т. д.

Гюнтер Грасс, которого тоже захватила эта волна политизации, занимал, однако, свою особую позицию. Он отвергал любые крайности, про ультраправых мы уже говорили, — всё, что попахивает нацизмом, для него отвратительно и неприемлемо. Но и все формы «левачества» тоже вызывали отторжение.

Когда Грасс, подключившийся к избирательной кампании социал-демократов, был сильно разочарован неубедительным итогом этих выборов и вхождением СДПГ в 1966 году в так называемую «Большую коалицию» во главе с федеральным канцлером Куртом Кизингером, бывшим членом НСДАП, он творчески отреагировал весьма своеобразно — пьесой «Плебеи репетируют восстание», поставленной в январе 1966 года в Театре имени Шиллера в Западном Берлине, а через год сборником стихов «Выспрошенный».

Своей пьесой он как бы несколько отходил от реальности ФРГ; с другой стороны, отодвинув на время данцигскую тему, он оставался в политическом поле, потому что его пьеса откликалась на событие самое что ни на есть политическое — восстание рабочих ГДР 17 июня 1953 года.

Тогда Грасс увидел нечто, спустя почти полтора десятилетия вдохновившее его на создание «Немецкой трагедии» (таков

подзаголовок пьесы).

В его пьесе рабочие восстают против несправедливости властей. Когда на улицы выходит внушительная толпа, плохо организованная и лишенная лидера, кому-то приходит в голову направиться к знаменитому драматургу и режиссеру (который в пьесе именуется просто «Шеф»), чтобы он помог им сформулировать их требования и написать соответствующий «манифест». Встретившись, рабочие и драматург-режиссер начинают вести себя по-детски наивно. Рабочие много и путано говорят, пытаясь объяснить цель своего визита, а «Шеф» видит в них не столько страждущих, обратившихся к нему за советом и помощью, сколько некий материал, пригодный для работы над шекспировским «Кориоланом», над сценами восстания римских плебеев, которые он как раз репетирует. «Шеф», воспевающий борьбу против насилия и подавления, оказывается неспособным понять реальных людей, поднявшихся на такую борьбу.

Конечно, всем было очевидно, что за фигурой «Шефа», который в пьесе непрерывно каламбурит и не очень удачно шутит, стоял известный всему миру и в те годы сверхпопулярный Бертольт Брехт. И хотя это имя ни разу не произносилось, сомнений быть не могло. Брехт действительно ставил «Кориолана» (автору этих строк посчастливилось в свое время видеть этот потрясающий спектакль в «Берлинер ансамбль» с Эккехардом Шаллем в главной роли).

Но «Шеф» в пьесе Грасса — не только увлеченный режиссер, для которого удачная постановка важнее реального рабочего восстания. Он, конечно, еще и воплощает тот самый мотив отношений между «духом и властью», о котором говорилось выше: «Шеф» живет в условиях тоталитарного государства и входить в прямой конфликт с властью он не хочет. Он вынужден маневрировать и искать компромиссы. Не желая обидеть восставших рабочих, он не может себе позволить открыто встать на их сторону и тем настроить против себя власть. Снова тема «интеллигенции и государства», «творческой личности и аппарата подавления», на сей раз в восточно-германском варианте времен тогдашнего руководителя ГДР Вальтера Ульбрихта.

Позднее в одной из самых своих замечательных книг — «Мое столетие» — Грасс так вспоминал о тех днях и событиях. Он со своей женой Анной доехали электричкой до Лертеровского вокзала в Берлине, прошли мимо развалин рейхстага, мимо Бранденбургских ворот. «Лишь на Потсдамерплац с западной стороны границы между секторами мы увидели, что уже произошло и… продолжает происходить. Дом Колумба и Дом Отечества дымились. Горел какой-то киоск. Обугленная

пропаганда, которую вместе с дымом гнал ветер, черными хлопьями сыпалась с неба. И еще мы видели там и сям толпы людей, двигающихся без всякой цели. Никаких признаков Народной полиции (так называлась полиция ГДР. — *И. М.*). Зато сжатые толпой советские танки Т-34, я знал эту модель».

На одном из щитов виднелось предостережение: «Внимание! Вы покидаете американский сектор». Несколько подростков рискнули нарушить предостережение и, кто на велосипедах, кто пешком, пересекли границу. Супруги Грасс остались на Западе: «Оба мы видели детские лица русских пехотинцев, которые окапывались вдоль границы. А чуть поодаль мы увидели людей, бросающих камни… Камнями — против танков! Я мог бы запечатлеть позу бросателя, мог бы написать короткие — или длинные — стихи про бросание камней, но не провел по бумаге ни единого штриха, не написал ни единого слова, однако поза бросающего сохранилась у меня в памяти.

Лишь десять лет спустя я написал об этом пьесу, которая на правах немецкой трагедии носила название “Плебеи репетируют восстание” и была в равной мере неприятна храмовым жрецам обоих государств.

В четырех актах пьесы речь шла о власти и безвластии, о запланированных и спонтанных революциях, о вопросе, можно ли переписать Шекспира, о повышении норм и разодранной красной тряпке (то есть флаге. — *И. М.*), о репликах и контр-репликах, о высокомерных и о малодушных, о танках и бросателях камней, о залитом дождем бунте рабочих, который сразу же после его подавления, датированного 17 июня, был ложно провозглашен народным восстанием и в соответствии с этим возведен на уровень государственного праздника (в ФРГ. — *И. М.),* причем на Западе торжества с каждым разом приводили к всё большему числу жертв дорожных происшествий.

А жертвы на Востоке — они были застрелены, линчеваны, казнены. Вдобавок многих покарали лишением свободы. Тюрьма в Бауцене была переполнена. Но известно это стало много позднее. Мы же с Анной могли увидеть лишь бессильных бросателей. Из западного сектора мы наблюдали всё на отдалении. Мы очень любили друг друга, еще мы очень любили искусство, не были мы и рабочими, чтобы бросаться камнями в танки.

Но с тех самых пор мы знаем, что эта борьба идет не прекращаясь. Порой, хотя бы и с опозданием на целые десятилетия, победу всё-таки одерживают те, кто бросает камни» (перевод С. Фридлянд).

Уже в сборнике «Выспрошенный» возникала одна из главных

идей Грасса того времени — о «медленном прогрессе» (которая позднее найдет свое метафорическое воплощение в образе улитки). Многих писателей в этот период глубоко волнует тема студенческого движения, ворвавшегося в жизнь общества бурным вихрем: в те самые затхлые обывательские гнезда, на страницы литературы, в газетно-журнальную публицистику.

Невозможно не вспомнить в этой связи Генриха Бёлля, с блеском выразившего мысли и чувства оппозиционных литераторов в речи, произнесенной осенью 1967 года по поводу вручения ему премии имени Бюхнера, одной из самых почетных литературных премий в ФРГ. В знаменитой прокламации «Гессенский сельский вестник», за которую Бюхнер подвергся преследованиям, Бёлль увидел живую аналогию с политической ситуацией в ФРГ. А судьба друга Бюхнера студента Миннигероде, замученного в застенках княжеской темницы, напомнила ему трагическую судьбу западноберлинского студента Бенно Онезорга, ставшего летом 1967 года жертвой полицейской расправы.

«Страшными призраками» проходит в речи Бёлля череда «столпов общества», именующего себя демократическим: «современные государственные мужи, современные прелаты, современные политики и современные военные» — враждебные демократии касты, которые писатель со свойственным ему сатирическим блеском изображал как в публицистике, так и в своих романах. В этом смысле — при всём расхождении творческой и стилевой манеры — Бёлль и Грасс близки.

В январе 1969 года Бёлль вновь выразил свои политические симпатии, точнее, антипатии, послав цветы Беате Кларсфельд, которая публично дала пощечину бывшему нацисту канцлеру Кизингеру на съезде ХДС. Летом того же года он снова поднял свой голос против нападения вооруженной западноберлинской полиции на студентов-демонстрантов.

Многие западногерманские авторы в это время поддерживали студенческое движение и представлявшего его Руди Дучке, одну из интереснейших фигур того короткого периода. Дучке родился и учился в школе в ГДР, его бунтарский характер проявился еще тогда. Поскольку он не терпел двоемыслия и фальши, у него постоянно возникали конфликты.

Когда он воспротивился вступлению в ряды Национальной народной армии ГДР и высказался за объединение двух германских государств, его лишили возможности поступить в Лейпцигский университет. Тогда он за год до возведения Берлинской стены перебрался в Западный Берлин и поступил в Свободный университет. Он обладал ораторским даром, его речи

позднее стимулировали широкий студенческий бунт. Руди Дучке был выразителем настроений и главным трибуном немецкого студенческого движения, внепарламентской оппозиции 1968 года и пугалом для косного бюргерства. Отношение к нему немцев было очень разным. В числе его сторонников были не только тысячи студентов Свободного университета, но и десятки тысяч молодых людей.

Газеты шпрингеровского концерна, который Дучке был намерен национализировать, отняв у владельца, изображали его опасным сумасшедшим, диким фанатиком. Элемент фанатизма, возможно, действительно присутствовал в его речах, взвихривших в 1967–1968 годах все западногерманское общество. Дучке настигла пуля правого экстремиста Йозефа Бахмана, который выстрелил ему в голову.

Через несколько десятилетий многие тогдашние сторонники харизматичного Руди стали профессорами и политическими деятелями, даже членами правительства (как Йошка Фишер) и при этом называли себя «старыми участниками 68-го», пользуясь, как и всё немецкое общество, хоть и разбавленными и весьма невнятными, но в целом скорее плодотворными результатами культурной революции, у истоков которой стоял Руди Дучке.

Теперь, как с иронией замечал журнал «Шпигель», стало не обязательно носить галстук, называть любого защитившего диссертацию «господин доктор», можно наслаждаться добрачным сексом или реализовать себя в феминистской организации.

Однако хотя студенческое движение и изменило во многом характер общественных настроений, выявив всю глубину конфликта между многими поколениями, молодежью и еще вполне бравыми тогда отцами, маршировавшими менее четверти века назад в колоннах вермахта, или утюжившими танками степи Украины и Поволжья, или даже просто занимавшими кафедры в университетах, или стоявшими с указками в школьных классах, многие ключевые общественные проблемы оставались не затронутыми изменениями.

К мотиву «непреодоленного прошлого» ощутимо присоединялся мотив «непреодоленного настоящего». На поверхность выходил ряд новых проблем: процесс бюрократизации, влияние растущего потребления и сверхпотребления на духовное состояние общества, углубление конфликта между личностью и государством, борьба с церковными догматиками и католической верхушкой (о чем ярче других писал Бёлль, остававшийся искренне верующим католиком), процесс европеизации и американизации (как прообраз будущей глобализации), «сексуальная революция»,

последовавшая непосредственно за студенческой революцией (вернее, происходившая одновременно с ней), обостряющийся конфликт между интеллектуальной оппозицией и правящими кругами.

В 1969 году к власти пришла социал-либеральная коалиция (СДПГ и СвДП) во главе с Вилли Брандтом, сыгравшим значительную роль как в дальнейшей демократизации ФРГ, так и в установлении нового курса в отношениях с близкими соседями на Востоке. В частности, именно при Брандте был подписан Московский договор (1970), значительно улучшивший атмосферу отношений между Советским Союзом и ФРГ.

В избирательной кампании Брандта участвовало немало писателей, публицистов, других представителей интеллигенции. Пожалуй, более других сделал в этом смысле именно Гюнтер Грасс, для которого ангажированность в пользу социал-демократов означала как интенсивную публицистическую деятельность, так и прямое участие в избирательных мероприятиях Брандта, которого он высоко ценил.

Грасс, одобрявший реформизм западногерманских социал-демократов, абсолютно негативно относился к революционному радикализму студенческого движения, как, впрочем, к любому радикализму. Его речь «О том, что само собой разумеется», содержавшая полемику с неназванными коллегами-писателями Петером Вайсом и Г. М. Энценсбергером, трансформировалась позднее в романе «Под местным наркозом» в сатиру на молодежное движение и его защитников.

Если Бёлль в целом поддерживал бунтующих студентов, то Грасс относился к ним, мягко говоря, иронически. Характерно совпадение (а точнее — несовпадение): упомянутая речь была произнесена Грассом по поводу вручения ему той же премии имени Бюхнера, личность которого побудила Бёлля вступиться за протестующую молодежь. Грасс тоже призывал Бюхнера, «революционного студента» 30-х годов XIX века, в соратники, но уже в борьбе за победу «реформистских социал-демократов», противопоставляя Бюхнера студентам 60-х годов XX века, этим, по его словам, «дряхлым старцам» юного возраста, этим «узкогрудым радикалам», для которых реформы «слишком медленны» и которые жаждут революционных потрясений.

Возросшая в тот период популярность философии «новых левых», сопровождавшая активизацию леворадикального студенческого движения, вызвала, в свою очередь, на рубеже десятилетий волну тенденциозных публицистических выступлений, отражавших идеи левацкого радикализма. К середине 1970-х этот поток пошел на убыль.

В то же время на фоне прокатившейся по Западу общедемократической волны, получил распространение западный вариант «неомарксизма», представленного в ФРГ прежде всего теоретиками Франкфуртской школы Максом Хоркхаймером и Теодором Адорно. Как и студенческое движение, он носил скорее международный характер (Эрих Фромм и Герберт Маркузе в США, свои «неомарксисты» были во Франции и других странах).

В фильме «Вторая родина» режиссер Эдгар Райц показал во впечатляющих сценах всю — иногда несправедливую — мощь атак «детей» против «отцов», атак, которые тоже были реакцией на тупое вытеснение прошлого, служившее родителям средством самозащиты. Никто не может сосчитать количество семейных ссор между «отцами» и «детьми» того времени. Разыгрывались миллионы маленьких драм и трагедий.

«Как вы могли это допустить? — гневно спрашивали младшие. — Вы ведь всё знали! Всё видели! Почему же вы молчали?» — «Да вы и понятия ни о чем не имеете! Вам легко говорить!» — возмущались старшие. Конфликт поколений, смесь из протеста и самозащиты, лжи и правды, сентиментальности и жестокости были частью того неудобного, но важного дискурса, который развернулся в обществе.

В 1969 году Грасс откликнулся на события сразу двумя произведениями — романом «Под местным наркозом» и пьесой «Перед тем». Здесь он попытался художественными средствами выразить свое отношение к молодежному движению и в целом к политической ситуации в ФРГ конца 1960-х.

Мы уже говорили об отношении Грасса к радикализму. Он вообще был против любых форм максимализма и экстремизма. Он, если воспользоваться словами известного русского мыслителя Георгия Федотова, сторонник «постепеновщины», то есть того, за что выступала значительная часть дореволюционной русской интеллигенции, настроенной против политической и идеологической одержимости, но получившей в итоге революционные потрясения 1917 года.

Роман (или «романино», как назвал его в одной беседе сам Грасс) появился в продаже, когда политическая активность автора была в самом разгаре: он только что вернулся из короткого отпуска во Франции, где написал новую речь в защиту социал-демократов, и готовился к ответственному второму туру предвыборной кампании. Интерес к новому произведению самого знаменитого писателя ФРГ сразу же обеспечил ему первое место в списке бестселлеров и море критических отзывов.

Многие авторы рецензий сошлись в одном: роман «Под местным наркозом» вызывает разочарование. Миновав период

«бури и натиска», Грасс остыл, образумился, стал «не тот». «Грасс похож на постаревшего родственника Грасса», а его роман — на «плод, извлеченный с помощью щипцов». Грасс написал «чистенький роман». Здесь нет и следов прежних художественных достижений, делавших Грасса писателем номер один. Таковы примеры суждений некоторых критиков того времени. Те, кто раньше упрекал его за буйство фантазии и необузданность художественной изобретательности, теперь были недовольны тем, что в новом романе нет былой эпической мощи, бушующего темперамента «старого» Грасса. Тропическое буйство красок поблекло, всё стало суше, сдержаннее, стиль «похудел».

Мало кто принимал во внимание, что откровенно интеллектуальный покрой романа в значительной мере объяснял, почему здесь нет такого разнообразия красок, как в первых эпических произведениях, которые писатель насыщал всей полнотой чувственной жизни. Впрочем, немецкая критика всегда встречала каждое новое сочинение Грасса строже, чем предыдущее. Всегда выяснялось, что раньше, «совсем недавно», он проявлял замечательные художественные достоинства, а вот теперь совсем не то. Те, кто упрекали его в «фантастической безразмерности», потом писали, что именно этого не хватает в его очередном новом сочинении.

И всё же при несходстве с «Данцигской трилогией» этот роман «сделан Грассом». Напоминает о «старом Грассе», к примеру, история пса Макса, вокруг которой лепится столько актуально-политических реалий, что невозможно не вспомнить «Собачьи годы» и описанную там «собачью династию». Эпизод с «кашубской теткой», ее неповторимый диалект возвращают читателя в страну детства грассовских героев, в знаменитую данцигскую атмосферу. Жив еще — хотя и стал более худосочным — грассовский гротеск, возникающий, к примеру, в истории фельдмаршала Крингса, зловещего нацистского генерала, который, вернувшись из русского плена, заново разыгрывает на ящике с песком битвы, проигранные им на полях Второй мировой войны.

Грасс по-прежнему легко сплетает воедино самые разнохарактерные мотивы, создает конструкции хотя и искусственные, но, безусловно, искусные. «Открытая» структура романа представляет собой смесь рефлексий героя и реального действия, соединение мельчайших элементов, смонтированных в разных плоскостях, но создающих впечатление целостности, сочетание моментальных снимков и впечатлений, обрывков мыслей и внутреннего монолога, цитат и эпизодов, объединенных с помощью монтажа в духе «киностиля», приверженцем которого

был еще Альфред Дёблин, которого Грасс называл своим учителем.

Итак, роман представляет собой сочетание «политического хэппенинга» с биографией героя. Герой, учитель, а по-немецки — штудиенрат Штаруш — преподаватель немецкого языка и истории в одной из западноберлинских гимназий. Сидя в зубоврачебном кресле и глядя на экран телевизора, предусмотрительно помещенного в кабинете для отвлечения больного, он вспоминает прошлое, размышляет о настоящем, страшится будущего.

Роман построен как сценарий. Отдельные картины из разных времен монтируются сплошным потоком, «вставляются» одна в другую. Телевизионный экран становится важным элементом композиции. На нем Штаруш, сидя в кресле, ищет и находит тени минувших дней, следы собственной биографии и события дня сегодняшнего. Помимо сменяющихся кадров рекламной хроники, Штаруш различает на экране — между свежезамороженной телячьей печенкой и прочей снедью — пленительные контуры своей бывшей невесты «Линды-Линды-Линды» и не утратившую фельдмаршальской выправки фигуру ее отца, военного преступника Крингса.

На том же экране мелькают и растворяются фигуры гимназиста Филиппа Шербаума (он же Флип) и его подружки Вероники Леванд (Веро), маленькой путаницы-анархистки. Здесь же возникает крупным планом и не лишенное привлекательности лицо фрейлейн Зайферт, учительницы музыки, которая, «преодолевая» свое нацистское прошлое, столь же экстатически ждет «избавления» от грехов молодости, уповая на порывы бунтующей молодежи, как в свое время возлагала все надежды на авантюристические посылы национал-социализма.

Глядя на экран, Штаруш предается рефлексии и ведет — чаще всего воображаемый — диалог с дантистом, который, в свою очередь, без устали апеллирует к древней мудрости философа Сенеки, чьи «Нравственные письма к Луцилию» цитируются и всячески обыгрываются в романе.

Здесь начисто отменена хронология. Действие не движется от главы к главе — оно складывается из крошечных прозаических единиц, из осколков параллельно разворачивающихся историй. Времена — исторические и грамматические — сталкиваются лбами в одной фразе, конфронтируются, сдвигаются, петляют, как следы неведомого зверя, пересекаются, расходятся, сходятся снова.

Границы между реальностью и фикцией так же зыбки, как между временами. Где-то истории незаметно переходят в

догадки. Разыгрываются возможные и невозможные варианты этих историй. Подобно герою романа Макса Фриша «Назову себя Гантенбайн», Штаруш воображает себя в разных ролях, например в роли убийцы своей возлюбленной, которая, в свою очередь, выступает в разных ипостасях (вот где оказываются к месту иронически обыгрываемые криминальные сюжеты из глянцевых журналов). Штаруш мысленно прокручивает разнообразные варианты детективных историй, наполняя их реальными автобиографическими данными.

В центре сюжета «политический хэппенинг» (вокруг которого строится и почти одновременно появившаяся пьеса Грасса «Перед тем»). Юный Шербаум, подстрекаемый своей подружкой Веро, решает подвергнуть сожжению любимого пса Макса. Этот публичный акт он намерен произвести на главной улице Западного Берлина — Курфюрстендамм, перед знаменитым отелем «Кемпински», где богатые пожилые дамы в дорогих мехах и украшениях в изобилии поглощают ореховые и всякие иные пирожные. Сожжение таксы должно напомнить жителям Западного Берлина, которые являются большими любителями собак, об ужасах войны во Вьетнаме (напомним, что война во Вьетнаме в те годы была едва ли не главной темой прессы и многих художественных произведений), о людях, сжигаемых напалмом. Шербаум рассчитывает вырвать сонных обывателей из привычного оцепенения, из кажущейся «стабильности», а на самом деле из плена «местного наркоза», под которым все они находятся.

Конфликт между поколениями, между протестующей молодежью и цинично приспособившимся поколением «отцов» реализуется прежде всего в столкновении между Штарушем и Шербаумом. Это столкновение «учителей и учеников» — давний мотив Грасса, возникающий в разных вариантах едва ли не во всех его сочинениях. Он же составляет и сюжетное ядро пьесы «Перед тем».

Учитель и ученик воплощают два разных взгляда на жизнь и, по существу, две философии. Шербаумом руководит чувство искреннего протеста против «мира взрослых», мира застоя и неподвижности. Юношескому порыву, жажде преобразующего действия противопоставлен унылый конформизм старшего поколения. Штаруш, безусловно, полон искренней заинтересованности в судьбе Флипа, с другой стороны, он научился ежедневно и ежечасно капитулировать перед обстоятельствами. «Меня сделало время, — признается учитель. — Я приспособился».

Штаруш проходит весьма симптоматичный жизненный путь.

Ведь это именно он тот самый предводитель банды анархиствующих юнцов по прозвищу Штёртебекер, который наводит ужас на обитателей Данцига еще в «Жестяном барабане», вовлекая в свою орбиту и юного Оскара; потом он же появляется и в «Кошках-мышках». Штаруш давно расстался со своим анархистским прошлым, и шайка, которой он руководил, кажется ему чем-то вроде дурного сна (или он вообще пытается вытеснить воспоминания о ней). Тем не менее, увидев на телеэкране сцены из нацистского прошлого, он немедленно проникается вновь, хотя и на мгновения, мыслями о необходимости «радикального действия», о насилии, то есть как раз о том, от чего он хочет удержать своего ученика Шербаума.

Всё же его радикальное, хотя и направленное против нацизма прошлое ушло далеко в глубины времени. Теперь он маленький государственный чиновник, превыше всего ценящий покой и «стабильность». Из радикального предводителя получился умеренный штудиенрат. Его политические чувства, если не считать редких всплесков перед экраном телевизора, давно притуплены, воля парализована, он и сам находится под непрекращающимся действием «местного наркоза».

Возвращаясь то и дело к прошлому Штаруша, автор романа прослеживает судьбу целого поколения немцев: разоренная войной и нацистским рейхом юность, возмущение обманом и жажда мести, протест, хмель «экономического чуда», постепенное приспособление, скепсис, усталость, цинизм.

Молодежь вправе винить это поколение — оно своим показным «преодолением прошлого», своими резиньяциями, своим нежеланием вмешиваться способствовало созданию застойной духовной атмосферы. Но ведь и радикализм р-р-революционной молодежи не только не вызывал симпатии у Грасса, но и, как мы уже говорили, был для него абсолютно неприемлем. «Леваки» с их экстремистскими требованиями вызывали у писателя отчетливую неприязнь, ведь он за медленные, постепенные реформы, именно потому он вкладывал столько сил в предвыборную кампанию социал-демократов.

Поэтому история, рассказанная в романе, хотя и носит как бы камерно-пародийный характер, на самом деле задевает за живое. И Грасс очень старается, чтобы и читатель романа, и зритель спектакля «Перед тем» тоже оказались задетыми за живое. Эта история должна преподать и еще один урок. Роман построен так, что анархистское прошлое Штаруша-Штёртебекера накладывается на настоящее бунтующей молодежи конца 1960-х. Треугольник Штёртебекер — Штаруш — Шербаум для того так старательно вычерчен автором, чтобы читатель вспомнил, что как ни

поворачивай этот треугольник, сумма углов в нем всегда останется одна и та же. Иначе говоря: как ни крути, все в конечном итоге вернется «на круги своя». Вот Штаруш уж на что лихой был малый, а чем кончилось?

Если Штаруш прошел путь от главаря юных анархистов до благополучного обывателя, то Шербаум успевает побывать романтиком, жаждущим изменить окружающий мир, а потом отказывается от своего бурного юношеского протеста, от задуманного «революционного хэппенинга» и соглашается занять спокойную должность редактора школьной газеты. «Так как мир причиняет ему страдания, мы стараемся подвергнуть его действию местного наркоза», — говорит Штаруш о своем ученике.

Шербаум не сжигает Макса. Его протест находит свое крайнее выражение в показательной рвоте, которую он учиняет перед отелем «Кемпински». «Р-р-революция» в гимназии завершается сооружением узаконенного уголка для курильщиков. Удовлетворенно празднует победу над юношеским «неблагоразумием» дантист, единственный человек в романе, который имеет твердое представление о том, как устранить общественные и людские пороки: организовать тотальную профилактику кариеса и прекратить чрезмерное потребление сладкого. Это не означает, конечно, что Грасс защищает голый прагматизм против стихийного юношеского порыва. Это означает скорее, что он видит лишь две возможности: либо утопия, либо компромисс. Во всяком случае, эти два варианта воплощают его юные и старшие герои. Но утопия здесь выглядит как синоним слова «радикальный», «радикалистский».

Рецептом же решения политических проблем автору все заметнее представляется постепенный реформизм, воплощенный в деятельности социал-демократов. Конечно, проблема молодежного движения не исчерпывается дилеммой сжигать или не сжигать Макса. Это — привычный грассовский парадокс, если угодно гротеск. Как бы соглашаясь с зубным врачом, с его программой постепенного излечения общества — хотя бы путем профилактики кариеса (немного, но всё же что-то реальное), да еще привлекая в качестве союзника Сенеку, Грасс декларирует свою новую жизненную позицию: ненасильственно-постепенного исправления человеческих и общественных пороков с помощью разумной модели всеобщего воспитания.

С Грассом во многом можно согласиться. Мы ведь еще помним, во что вылились лозунги и призывы крайне левых в ФРГ, — они вылились в создание РАФ, в подкладывание бомб в универмаги, в похищение и убийство людей, иными словами, в терроризм. И Грасс в этом плане выглядит скорее как провидец,

угадавший огромную опасность крайних взглядов.

Размышляя о литературе и революции, Грасс говорил в одной из своих речей в октябре 1969 года: «Я противник революции. Я страшусь жертв, которые всякий раз приносятся ее именем. Я страшусь ее сверхчеловеческих целей, ее абсолютных притязаний, ее антигуманной нетолерантности. Я боюсь механизма революции, которая как эликсир для своих усилий всегда должна была изобретать перманентную контрреволюцию… Революции заменяют зависимость другими зависимостями, принуждение — другим принуждением».

Та часть романа, которая связана непосредственно с «хэппенингом», составляет сюжетную основу пьесы «Перед тем». Грасс комментировал: «Лишь вторая часть романа, пауза между лечением нижней и верхней челюстей, показывает рассказчика в действии; оказавшись под влиянием повседневности, он ощущает невозможность искать спасения в эрзац-действии. Вот этот комплекс я параллельно описал во второй главе романа “Под местным наркозом” и в пьесе “Перед тем”».

В театральном сезоне 1969 года эта пьеса Грасса вызывала весьма бурные отклики. Здесь хочется вспомнить личные впечатления от просмотра. У репрезентативного здания Театра имени Шиллера на западноберлинской Бисмаркштрассе царило оживление, бойко распродавались билеты. Было много молодежи: юноши в расклешенных брюках и приталенных пиджаках, стайки девушек в мини-юбках или модных в то время «вечерних пижамах»…

Действие происходит до известных студенческих выступлений 1967–1968 годов, до убийства Бенно Онезорга перед зданием Оперы. Уже известный нам Шербаум, он же Флип, собирается публично сжечь свою таксу по кличке Макс. Он надеется, что сытые граждане, на глазах которых сожгут собаку, задумаются о судьбах людей, сжигаемых напалмом во Вьетнаме.

У Флипа есть некоторые основания так думать: по неофициальной статистике в конце 1960-х в Западном Берлине было больше собак, чем в любом другом городе Европы, и жители очень гордились своим собаколюбием. Впрочем, справедливости ради надо оговориться, что они с не меньшей нежностью относились и к другим четвероногим. 125-летие западно-берлинского зоопарка летом 1969 года предполагалось отметить со всей торжественностью. К славному юбилею была выпущена специальная золотая медаль с изображением знаменитой гориллы Бобби.

Широко разрекламированная привязанность жителей города к животным дала повод одному известному публицисту заметить

не без горькой иронии, что население зоопарка непрерывно растет, в то время как население Западного Берлина непрерывно сокращается.

Своим планом сожжения пса Флип делится с учителем Штарушем и даже просит у него денег взаймы на приобретение менее породистого пса, чем такса Макс (Макса всё же жаль). Штаруш хоть и либерал, старающийся понять молодежь, тем не менее отговаривает ученика от осуществления его плана.

В пьесе активно действует подружка Флипа Вероника, попросту Веро, которая цитирует Мао, разъезжает по сцене на велосипеде и танцует шейк, напевая: «Мы изменим мир». Так революционная и псевдогероическая лексика снижается, дегероизируется. Оба юных бунтовщика шокируют своим поведением и фразеологией старших, безнадежно запутавшихся в мире, в котором, по словам Штаруша, «не осталось людей, одни потребители». А учительница Зайферт, которая при нацистах написала донос на невинного человека, готова присоединиться к левым лозунгам своих учеников, как она в свое время с восторгом присоединялась к лозунгам нацистов. Впрочем, если молодежь зайдет «слишком далеко», она готова вызвать полицию.

Самым выразительным персонажем показался пожилой дантист. Стоя в ослепительно белом халате на помосте возле своего зубоврачебного кресла, он изрекал сентенции о том, что капитализм — это «своего рода кариес», а борьба с кариесом революционизирует общество. Его рецепт нам уже известен по роману: есть меньше пирожных и вовремя лечить зубы.

Неспособность разобраться в сложном переплетении политических явлений и событий характеризует и старших и младших, и учителей и учеников, и автор делает на этом акцент. Юные герои считают себя всезнающими радикалами, хотя их протест не идет дальше планов сожжения собаки и истошного крика Веро: «Ваша точка с запятой отменяется!» Юная анархистка уходит со сцены, обвинив учителей в либерализме, приравненном к реакционности…

На следующее утро в отеле одетый в зеленую униформу юноша, который подносит чемоданы, спросил, как нам понравился спектакль. Оказывается, он был в театре и узнал своих постояльцев. «Туда ходят целыми классами, — сказал он. — Я встретил компанию из своей бывшей школы, которую окончил в прошлом году… Слышали, как кричали в зрительном зале? Многие ребята недовольны пьесой. Считают, что Грасс неправильно показал молодежь».

Грасс как раз тогда совершал турне по западногерманским городам, поддерживая социал-демократов и их лидера Вилли

Брандта. Мнения критиков о пьесе и постановке были весьма неоднородны. Но было ясно, что и роман, и пьеса вызывают интерес у тех, для кого они написаны, — читателей и зрителей, особенно молодых, и определялся он прежде всего стремлением автора поставить на широкое обсуждение злободневные проблемы, связанные как с движением молодежи, так и с состоянием общества в целом. Верный себе Грасс сохраняет пародийную дистанцию и по отношению к псевдореволюционной жестикуляции своих юных героев, и к либеральному меланхолизму Штаруша, и к спасительной профессиональной философии доктора, и к экзальтации учительницы Зайферт, и к неуклюжему радикализму Веро.

Ироническая дистанция в романе выдерживается не только по отношению к фигурам и сюжетным поворотам, но и к самому построению и формальным приемам. Грасс, словно знаменитый хирург, орудующий скальпелем перед большой аудиторией, комментирует вслух каждое свое движение и каждый прием: «А вот сейчас мы…» Он как будто наблюдает со стороны, как он пишет свой роман, как выглядит написанное и как на него отреагируют те, кому оно предназначено.

Оторвавшись от своей излюбленной и апробированной «почвы» — Данцига и его жителей, — Грасс вместе с общественно-политическим поворотом (он трижды участвует в избирательных кампаниях СДПГ) совершает и очередной литературный переход — к новым повествовательным приемам, к злободневной тематике того периода.

Расставшись с предместьем Данцига Лангфуром, где обитали его прежние персонажи, он переносит нас в сложную чреватую общественными потрясениями атмосферу Западного Берлина, города, в котором с особой остротой сказывались все насыщенные конфликтами перипетии холодной войны, все события того непростого времени противостояния двух стратегических блоков. Не желая оттолкнуть молодежь (а какой писатель был бы готов на это?!), Грасс тем не менее не может не отозваться на то, что его страшит: любые проявления экстремизма и возможного террора — одна из крайних форм насилия над личностью.

С темой участия Грасса в предвыборных баталиях второй половины 1960-х — начала 1970-х годов связано и его последовавшее за романом «Под местным наркозом» произведение «Из дневника улитки» (1972), жанр которого обозначить одним словом крайне затруднительно. Перед нами не просто дневниковые записи. Писатель прибегает к контрапунктивной композиции, параллельному ведению двух тем (что частично напоминает «Под местным наркозом»), к

сопоставлению прошлого и настоящего, столь характерному для Грасса.

На сей раз повествование ведется не от имени вымышленного рассказчика (вроде маленького барабанщика Оскара или целого «коллектива» повествователей в «Собачьих годах»), а от лица самого Гюнтера Грасса. Партнерами и слушателями рассказчика являются его дети — «абсолютно непохожие близнецы» Франц и Рауль, «девочка Лаура в брюках» и «всегда моторизованный Бруно», который «в возрасте трех лет не отказывается расти» (шутливый намек на героя «Жестяного барабана»).

Временные плоскости — прошлое и настоящее — тесно связаны. Непосредственное действие охватывает точно зафиксированный отрезок времени: с 5 марта 1969 года, то есть дня, когда президентом ФРГ был избран Густав Хайнеман, до 28 сентября того же года, когда была образована социал-либеральная коалиция во главе с Вилли Брандтом. За это время Грасс, активно агитировавший за социал-демократов, проехал много тысяч километров по избирательным округам, произнес множество речей, участвовал в бесчисленных дискуссиях.

Рассказ о предвыборном турне снова и снова прерывается возвращением к временам нацизма, к событиям, происходившим в Данциге 1930–1940-х годов. Кроме того, в повествование вмонтированы и другие разнородные элементы: короткие портреты политических деятелей, от Брандта, Венера, Бара до Барцеля и Штрауса, рассказы о приватных путешествиях в Нормандию, Израиль и Чехословакию, уроки кулинарии, в частности пространное и очень «вкусное» описание приготовления коровьего вымени, и, главное, размышления философского характера, заслуживающие специального рассмотрения.

Начало книги: «Милые дети, сегодня Густава Хайнемана избрали президентом» сразу вводит в политическую атмосферу ФРГ 1969 года. Уже в следующей фразе автор сообщает, что «хотел бы рассказать» про данцигского учителя Германа Отта по прозвищу Цвайфель — Сомнение (или Скепсис). Так, с первых страниц идут параллельно две линии: история предвыборной кампании в ФРГ и история учителя Отта, а вместе с ним преследования и уничтожения данцигских евреев, которым Отт помогал по мере сил и готов был разделить их судьбу. Можно сказать, что у учителя Отта был прототип — Хельмут Хюбнер, о котором коротко говорится в романе «Под местным наркозом».

В этой связи вспоминается (очень, правда, далекий от данцигской атмосферы и даже от самой Германии) священник Риккардо из пьесы Рольфа Хоххута «Наместник», в свое время

очень знаменитой. Риккардо тоже вступается за евреев, на сей раз итальянских, и, возмущенный поведением папы римского, подписавшего конкордат с Гитлером, и желая помочь жертвам, добровольно отправляется вместе с ними в Освенцим.

Гюнтер Грасс снова говорил о «привыкании к злу», о равнодушии к преступлениям, и потому учитель Отт по прозвищу Сомнение или Скепсис предстает как, быть может, первый однозначно положительный герой Грасса, готовый в меру скромных сил проявлять солидарность и помогать людям, оказавшимся в смертельной опасности всего лишь за то, что они не арийцы. Писатель напоминал и предостерегал, он рассказывал о прошлом, чтобы оно не было забыто, вытеснено из памяти и не могло повториться. «Это верно, — обращался он к детям, — вы невиновны. И я, рожденный достаточно поздно, считаюсь не обремененным виной. И только если бы я хотел забыть, если бы вы не хотели знать, как к этому шло, тогда нас могли бы догнать короткие слова: вина и стыд…»

Путешествуя во время предвыборной кампании по стране, «вдыхая спертый воздух» обывательских гнезд, где в каждом подвале «замурован свой труп», выступая с речами на актуальные темы дня, Грасс снова и снова возвращался к прошлому, к дням, когда ему было столько же лет, сколько сегодня его детям, и когда он «не понимал», а если что-то его и смущало, он, как мы помним, «не задавал вопросов», за что и корил себя всю последующую жизнь.

Сильные публицистические страницы посвящены критике «черных» — под этим словом Грасс объединял всех, кто воплощал ненависть и реакцию, идеи милитаризма и реванша. Его занимало, как эти люди «всегда звались по-другому, как они оставались и возвращались. Как они одалживали нацистам свой обывательский дух. Как ради небольших преимуществ позволили совершиться большому преступлению. Как они не умеют вспоминать. Как называют себя христианами, а являются фарисеями».

Соединение и чередование временных плоскостей, предвыборных усилий и напоминаний о преступных делах фашистского режима имеют — помимо общечеловеческого и философского смысла — еще одно конкретное обоснование: Грасс хотел во что бы то ни стало способствовать не просто приходу к власти социал-демократов, но и уходу из власти канцлера Кизингера, нациста с партийным стажем, члена НСДАП с 1933 года.

Мы уже вспоминали, как Генрих Бёлль преподнес цветы Беате Кларсфельд, публично давшей пощечину тогдашнему канцлеру.

Грасс не совершал экстравагантных жестов, но приложил много сил во время предвыборной кампании, чтобы избавить Германию от бывшего нациста, добравшегося до вершины власти. Его борьба (и многих других демократов по убеждению) увенчалась успехом. Спихнуть Кизингера — это была, так сказать, одноразовая и кратковременная цель, а долговременная цель грассовских писательских и гражданских усилий заключалась всё же — как это ни пафосно звучит — в воспитательном воздействии на читающую публику, в напоминании, в нежелании допустить забвения позорнейших фактов немецкой истории XX века — истребления нацистами шести миллионов европейских евреев.

Грасс в этом смысле не был одинок. Во многом именно благодаря ему, Бёллю, Ленцу, Кёппену, Андершу и ряду других писателей ФРГ в западногерманском обществе — если не считать «вечно вчерашних», не желающих извлекать никаких уроков из прошлого — всё же разворачивался процесс демократизации, неотделимый от реального, а не показного преодоления прошлого. Он шел все послевоенные десятилетия, то с большим, то с меньшим успехом.

В «Дневнике» эпическая нить протягивается из грассовского Данцига в Западную Германию рубежа 1960–1970-х годов — и обратно. Данцигские мотивы в «Дневнике улитки» заметнее всего напоминают прежнего Грасса. Как заметил один немецкий критик, с Грассом «ничего не может случиться, пока он изображает Данциг», то есть тут он всегда будет на высоте как художник, потому что это его стихия, его среда и в изображении этой среды он достигает максимальной убедительности.

В сценах данцигской поры оживает «старый» Грасс с его тяготением к образному варьированию основных аллегорических мотивов (здесь это улитки, как раньше были жестяные барабаны, собачьи династии и пугала или Черная кухарка и т. д.) с его гротескно-абсурдистской интерпретацией событий и явлений, поисками пародийно-сатирической дистанции к изображаемому, где он оставался неповторимым и великим мастером.

Грассовский гротеск оживает в фигурах штудиенрата с его улитками, которых он изучает, придурковатой Лисбет, ее отца Штоммы. Гротескны, как и многие ключевые эпизоды предыдущих произведений писателя, сцены, связанные с историей спасения учителя Отта. Он находит тайное прибежище в подвале хитроватого кашубского торговца велосипедами Штоммы, который рассчитывает таким способом обрести надежное алиби на случай возможного поражения нацистов.

Читая неграмотному Штомме сводки с Восточного фронта, Цвайфель на ходу преувеличивает потери гитлеровцев, и эта

хитрость спасает ему жизнь. Чем очевиднее неудачи немцев в России, тем меньше брутальный Штомма избивает своего подопечного. Стремясь развлечь жадного до зрелищ хозяина, учитель инсценирует в подвале Клейста и Гауптмана, читает лекции об изобретении громоотвода, о свободе воли, о функции стульев и возникновении прилива и отлива, заодно пересказывает Ливия, Плутарха и Геродота…

Вся эта история, в которой Грасс снова демонстрирует свое искусство неугомонного рассказчика и свою неистощимую фантазию, разворачивается на фоне трагедии, переживаемой тысячами данцигских жителей, умерщвляемых в газовых печах, истребляемых нацистами.

Если в данцигских пассажах без труда угадывается сатирик Грасс с бесконечной вариативностью его сюжетных мотивов и аллегорических образов, то в изображении другого временного слоя — конца 1960-х годов — ощущается мощный политический темперамент автора в сочетании с элементом удовлетворенности и даже примиренности — как-никак он не зря выдержал столько гражданских вдохновенных сражений на предвыборном поле битвы.

В «Дневнике улитки» немало страниц отведено размышлениям Грасса о путях развития и совершенствования общества. В основе его философских построений лежит одно ключевое понятие, вынесенное в заголовок, одна метафора, — улитка. На вопрос детей: «Что ты подразумеваешь под улиткой?» — он отвечает: «Улитка — это прогресс». «А что такое прогресс?» — не успокаиваются дети. Ответ: «Быть немного быстрее улитки». Улитка выполняет здесь важнейшую сюжетную и философскую функцию. «Улиточный» мотив варьируется изобретательно и остроумно, он держит книгу. Вокруг улитки организуются лексические и исторические парады, порой грассовское образное обыгрывание этого лейтмотива носит почти ритуальный характер. Улитка связывает параллельно идущие темы прошлого и настоящего. Социал-демократическая партия характеризуется как «партия улиток», или «улиточная партия», потому что стремится к медленным, постепенным преобразованиям. Хорошо, что пока не вывели «прыгающую улитку», что как раз означало бы революционные прыжки и встряски (вроде маоистского «Большого скачка»).

Улитка — метафора, противостоящая любому экстремизму и фанатизму, как правому, так и левому. Она противостоит тем, кто не знает слова «компромисс», для кого существуют только две краски, два цвета: черный или белый. Грасс, как он не раз признавался в своей публицистике, выбрал серый; в этом они

похожи с героем «Дневника» учителем Оттом по прозвищу Сомнение или Скепсис.

Итак, улитка не только сюжетный, стилистический, композиционный центр повествования. Она обретает политические и философские масштабы.

«Улитка, — сообщал Грасс, — мой давний принцип»: «она ползет, уползает, ползет дальше, оставляя на историческом ландшафте… свой быстро высыхающий скользящий след». Улитка как символ «медленного прогресса», заторможенного движения, символ «мелких шагов», выражение неприятия всяких «революционных скачков», насильственного переустройства общества. Поскольку «ни одна революция не оправдала себя», было бы опасным заблуждением, пустой «химерой» думать о революционном преобразовании мира. «Можете меня ругать, — заявлял автор. — Я ревизионист». Он называл себя приверженцем Бернштейна, идеи «эволюционного, замедленного… улиткообразного процесса».

Рядом с улиткой сюжетно и философски «играют» еще несколько метафорических понятий — Сомнение, Утопия, Меланхолия. Функция каждого из них многозначна. Сомнение или Скепсис — это и прозвище героя, и программный, часто декларируемый принцип самого автора. Меланхолия — тема выступления Грасса на юбилее Дюрера в Нюрнберге и нечто вроде последнего прибежища личности от напора «насильственного потребления», «консьюмеризма» на Западе и «идеологического насилия» на Востоке.

Видя в «принципе улитки» единственную пригодную для человечества форму постепенного продвижения вперед, Грасс, с одной стороны, продолжал «выпалывать немецкий идеализм», с другой — всё же не терял окончательно веры в просвещенческую функцию литературы. Он обращался к детям, как в романе «Под местным наркозом» обращался, по существу, к молодежи. Он рассчитывал, что и тех и других не догонят два ужасных слова: «вина и стыд».

Глава V
РЫБАКИ, РЫБКИ, МУЖЧИНЫ И ЖЕНЩИНЫ

В 1977 году, через пять лет после появления «Из дневника улитки», вышел толстый роман Грасса под названием «Der Butt». Собственно, мы указываем немецкое название не потому, что его невозможно перевести. Напротив, в каждом немецко-русском словаре любой желающий найдет русский эквивалент этого слова — «камбала». Но вся загвоздка в том, что по-немецки это слово мужского рода, а для романа, всей его концепции это имеет первостепенное значение. Если бы существовал аналог «камбалы» в мужском роде! Но его нет и не предвидится. Поэтому будем именовать роман условно — «Палтус». Роль этой рыбины в рассказываемой Грассом истории, выстроенной затейливо и фантастично, более чем значительна.

Роман этот представляет собой сочетание эпического повествования со сказкой. Возможно, сказочное начало здесь преобладает. Еще в «Жестяном барабане» Грасс обнаруживал свою приязнь к сказочным элементам, в данном случае сказочно-пародийным, например в формулах «Жил-был однажды…» и т. д. Да и в других произведениях, в тех же «Собачьих годах», тоже. Ну а уж что касается фантастики, то это его стихия.

Уже «рыбье» название нового романа указывает, откуда, как говорится, ноги растут. Все знают «Сказку о рыбаке и рыбке» в ее простонародном и поэтическом вариантах. Ей соответствует немецкая «Сказка о рыбаке и его жене». И в русской, и в немецкой сказках растущие аппетиты и амбиции жены рыбака приводят к печальному финалу — герои оказываются у разбитого корыта. В романе Грасса всё немного по-другому, хотя призрак «разбитого корыта» возникает и здесь. И угрожает он не столько разнообразным грассовским персонажам, сколько всему человечеству в целом. Ибо перед нами разворачивается история человеческого рода от каменного века до наших дней.

Грасс создал сложную, хитроумную конструкцию. Девять глав романа — это, с одной стороны, девять периодов в истории человечества, начинающейся в романе за два тысячелетия до Рождества Христова. С другой — это частная, переплетенная, как всегда у Грасса, с политической история Рассказчика, выстроенная вокруг девяти месяцев беременности его жены Ильзебилль.

Роман посвящен дочери Грасса Елене — это, стало быть, и ее история от зачатия до рождения. И уже тут содержится намек на произведение, которое выйдет вскоре после «Палтуса»: «Головорожденные, или Немцы вымирают», где «рождение из головы» — это не только намек на рождение Афины из головы Зевса, но и просто «вымысел», детище авторской фантазии. Рождение ребенка и рождение книги предстают как нечто полярное, но и параллельное, одновременное: одно реальное, другое «эфирное» (или эфемерное).

Итак, во-первых, в романе перед нами не только сочетание эпического и сказочного начала, но и сочленение, совмещение различных временных плоскостей, от самых древних до сегодняшних. В уже упомянутых «Головорожденных» (или, проще, «Вымыслах») Грасс признавался, что ему стало тесно в трех грамматических временах, изучаемых в школе (хотя в немецком языке есть более сложные временные конструкции), — прошлом, настоящем и будущем. Он соединил эти три немецких слова, беря от каждого по одному-два слога, и создал некий неологизм — «пронастодущее» (русский вариант принадлежит переводчику «Луковицы памяти» Б. Хлебникову). Такое слияние времен, выход за их границы необходимы Грассу, чтобы вылепить из разнообразных элементов, относящихся к различным временным слоям, нечто стройное и абсолютно цельное.

Главную, доминирующую роль здесь играют женщины, точнее, меняющиеся отношения между женщинами и мужчинами. Это, собственно, определяющая тематическая и сюжетная основа романа. Поскольку он начинается в каменном веке, речь идет о матриархате. Как в «Данцигской трилогии», Грасс снова создал фантастически-чувственное, вещественно-плотское, полное запахов и вкусов жизни произведение. Один из интервьюеров Грасса, еще до появления романа, высказал предположение, что это будет что-то из области «eat-art» («искусство еды»), что-то про «еду и питье», на что Грасс ответил: «Чувственная жизнь… всегда играла роль в моем творчестве». Отсутствие «чувственной жизни, ее табуирование, отказ от нее, ее извращение “моральной надстройкой”» для Грасса неприемлемы. Наоборот, «чувственная жизнь» всегда была его темой. В центре этой книги, по его словам, «еда, питье, изобилие и голод, в том числе по политическим причинам. Я хотел бы осуществлять просвещение чувственным образом и вижу в этом одну из своих больших задач».

В этой же связи он упомянул, что всегда был против того, чтобы писать «подтверждающую», то есть конформистскую литературу, потому что литература должна создавать «дистанцию

к господствующим религиям и идеологиям», «задавать вопросы, критиковать, быть скептической, критичной, сомневающейся». Собственно, именно такой, скептической, сомневающейся, критичной по отношению, в частности, к официальной историографии является его книга «Палтус».

В 1970-е годы Грасс, несколько утомленный интенсивной политической работой, говорил, что всё сильнее ощущает желание «создать что-то всеохватывающее», некий «общий план» (если воспользоваться кинематографическим термином), погрузиться в «эпический материал, который захватит меня полностью, заняться обработкой целины».

Чередование и совмещение временных и стилевых пластов определяет и специфическое положение рассказчика, который выступает как бы в двух ипостасях: с одной стороны, это некое современное Я, живущее со своей женой и ожидающее ребенка, а попутно рассказывающее своей дражайшей половине различные невероятные истории; с другой — это «всеобъемлющий» рассказчик «на все времена» — в том смысле, что одно и то же бессмертное лицо проходит сквозь столетия и тысячелетия, наблюдая и фиксируя всё происходящее с человечеством и Германией. И женщина, которая с ним, хотя всегда зовется по-разному, в сущности, одна и та же, бессмертная, как и мужчина, которого она, во всяком случае поначалу, кормит, поит и ублажает.

Вот зачин романа и первой главы под названием «Третья грудь»: «Ильзебиль добавила соли. Прежде чем состоялось зачатие, на столе оказалась баранья лопатка с молодой фасолью и грушами, потому что стояло начало октября. Еще за едой она сказала с полным ртом: “Ну что, сразу в постель или сперва расскажешь мне, как, когда и где началась наша история?”

Я — это я во все времена. И Ильзебиль тоже была с самого начала. Я вспоминаю нашу первую размолвку в конце нового каменного века (неолита): ровно за две тысячи лет до рождения Господа, когда в мифах разделилось сырое и приготовленное на огне. И как сегодня, прежде чем взяться за баранину с фасолью и грушами, мы заспорили о ее и моих детях, причем слова наши становились всё более краткими, так мы ссорились и в болотистых местах в устье Вислы, подбирая неолитическую лексику, из-за моей претензии на по крайней мере троих из девяти ее отпрысков. Но я проиграл. Как усердно ни ворочался мой язык, произнося по порядку изначальные звуки, мне не удалось произнести прекрасное слово “отец”; только слово “мать” оказалось мне под силу. Тогда Ильзебиль звалась Ауа.

Я нашпиговал баранью лопатку половинками долек чеснока и

разложил предварительно обжаренные в сливочном масле груши между тушеными стручками молодой фасоли. И хотя Ильзебиль еще с полным ртом сказала, что сейчас всё должно получиться, потому что она, как советовал врач, выбросила противозачаточные таблетки в унитаз, я всё же услышал, что сначала — постель, а уж неолитическая повариха — потом…»

«Поверь мне, Ильзебиль: у нее было три. Так природа создала. Честно: три штуки. Но это было не только у нее. У всех было именно столько. И если я хорошо помню, все они во времена каменного века звались так: Ауа Ауа Ауа. А мы все назывались Эдек. Словно специально, чтобы всех перепутать. И все Ауа были одинаковые. Одна — две — три. Дальше мы поначалу не умели считать…»

Так рассказывает о начале времен повествующее Я. Рассказчик. Он и современный, и древний — это он жил в мезозойскую эру, когда у каждой женщины было по три груди и все они звались одинаково. У мужчин тоже было одно имя на всех. И каждого мужчину Ауа прикладывала к груди и кормила, как своих детей. Кстати, нашего нынешнего рассказчика цифра три как-то особенно устраивает, и не только потому, что сулит больше пропитания, но и потому, говоря современным языком, что политически цифра «три» более многообещающа, чем два: она означает наличие какой-то третьей возможности, помимо оказавшихся в 1970-е и особенно 1980-е в опаснейшем противостоянии двух мировых политических систем.

В «Палтусе» Грасс в известном смысле продолжал разрабатывать прием, уже знакомый нам по «Дневнику улитки», когда авторское Я и повествующее Я в значительной мере совпадали. Здесь так же — чередуясь с прошлым — разворачивалось действие на современном уровне. Притом современный рассказчик — это временами сам Грасс. Он говорил, что намеревался, в частности, подвергнуть литературной переработке всё, что пережил в тот период — с 1973 по 1975 год: «Личное, определенные обиды, отчаяние, конфронтация с собственными и чужими желаниями, неосуществимое — и ребенок. Всё это мне надо было воплотить на бумаге, средствами, которые были в моем распоряжении, графическими, литературными…»

Создание такой сложной повествовательной конструкции было Грассу под силу — с его неистощимой изобретательностью, с лукулловым пиршеством жизненных красок, с его знаменитыми гротесками и неизменной палитрой средств, от иронии до сатиры. Соединяя столь различные миры — частную, индивидуальную историю с историей человечества, — Грасс не

мог миновать постановки самых трудных философских, «вечных» тем. И в свою очередь, обращение к большим философским проблемам, учитывая специфику грассовской стилистики, оказывается невозможным без мощной сказочной «приправы».

Совмещая и сопоставляя времена, Грасс, к примеру, выводил на одну повествовательную линию мятежные события в Данциге в конце XIV века и ситуацию в Гданьске 1970 года. Вывод, к которому он приходил, одновременно ироничен и отрезвляющ: «С 1378 года в Данциге, или Гданьске, изменилось вот что: патриции теперь называются по-другому». В беседе между Грассом и Ленцем последний замечал в связи с романом: «Путешествовать между временами, быть всюду означает также не быть нигде. Такой невероятной сверхсилой, которой обладает воображаемое Я, реальное Я не обладает. И полный фантазий путешественник между временами, попадая в Данциг декабря 1970 года, должен, конечно, выражаться иначе, должен принести с собой нечто иное, другие доказательства, чем тот, который сосет грудь Ауа». На что Грасс отвечал: «У нас есть привычное выражение: “кого-то настигает прошлое”. Здесь все наоборот. Здесь беглец между временами, отменитель времени застигнут настоящим, оно словно приколачивает его гвоздями. Он вдруг оказывается в декабре 1970 года перед воротами Гданьской судоверфи… Оба они — это Ян, который потом в декабре 1970 года застрелен, и он же Рассказчик от первого лица. Им нравится встречаться в разных столетиях…»

Поскольку книга посвящена во многом отношениям между полами и недооцененной роли женщины, автор после вступительной главы, из которой мы уже цитировали, и следующего за ней стихотворения «О чем я пишу» (а поэтическая стихия здесь уравнена в правах с прозаической) рассказывает о «поварихах», «кормилицах», тех, на которых долгие времена держался — а может быть, всё еще держится? — род человеческий.

«Первая повариха во мне — а я могу рассказывать только о поварихах, которые сидят во мне и просятся наружу, — звалась Ауа и была обладательницей трех грудей. Это было в каменном веке. Мы, мужчины, мало что решали… Это было потому, что Ауа не только кормила грудным молоком, но и добывала для нас огонь.

Потом она, как бы между делом, изобрела вертел и научила нас отличать сырое от прожаренного. Господство ее было мягким: женщины каменного века, покормив младенцев, прикладывали к своей груди мужчин каменного века, пока те не переставали брыкаться и приставать со всякими глупостями, а становились

полусонными, пригодными для чего угодно».

Таким образом, мужчины в те славные времена всегда были накормлены. «Никогда больше после наступления будущего мы не были так сыты. Всегда сначала прикладывались грудные дети. Лишнее доставалось нам. И никогда не говорилось: хватит — значит хватит. Или: добавка — это уже чересчур. Никаких разумных сосок в виде заменителя нам не предлагалось. Всегда было время кормления…»

Вторая кухарка, которая тоже просилась на свет божий, именовалась Вига, но у нее уже не было трех грудей. Это было в железном веке. Вига запрещала мужчинам покидать богатые рыбой болота и всё еще держала их в «недозрелом состоянии». Все мужчины были рыбаками, и она варила треску, осетра, судака и лосося, не говоря уже о всякой мелкой рыбешке. Но грудного молока мужчинам не доставалось — только рыбные супчики.

Вот примерно тогда и выходит на сцену говорящий Палтус. Это он посоветовал рассказчику сделать для Виги гребень из рыбьего хребта, и, надо полагать, подарок пришелся ей по вкусу. Собственно, говорящую рыбину рассказчик поймал еще в каменном веке — и отпустил обратно на свободу. «Говорящий Палтус — это отдельная история, — сообщает рассказчик. — С тех пор как он дает мне советы, положение мужчин очень продвинулось». Здесь Грасс использовал слово «прогресс», отношение к которому, как мы помним по «Улитке», у автора, мягко выражаясь, весьма неоднозначное.

Отпущенный обратно в воду Палтус, как и обещал, стал являться к своему партнеру по первому зову. Это он обратил внимание на то, что мужчины, посасывая грудное молочко, стали как бы ручными, то есть женщины прибрали их к рукам и делают, что считают нужным. В глазах Палтуса это было абсолютно неправильно, ведь Палтус тоже был мужского рода (не то что какая-то камбала, которая, как ни верти, остается особой женского рода).

Параллельно списку женщин, которые сменяли друг друга в большой истории, преподносимой читателю рассказчиком, и в соответствии со сменой обстоятельств по мере общего продвижения человечества от одной стадии развития к другой следует повествование о череде советов, которыми Палтус сознательно способствовал тому, чтобы матриархат сменился патриархатом. Если Ауа добыла несколько угольков, чтобы разводить огонь и готовить пищу, то по совету Палтуса огонь начинают использовать для получения железа. Ну и далее в том же духе: «Наконец-то вы стали хоть какими-то воинами… Вы не должны выпускать из рук абсолютно важные решения. Уж,

пожалуйста, без возвратов в каменный век». «Кухня — это сфера владычества женщин», — внушает Палтус с его мужским шовинизмом.

Некоторые истории про кухарок и кормилиц, каждая из которых обладает индивидуализированным характером, заставляют, помимо всего прочего, вспоминать и кое-кого из прежнего грассовского эпического персонала. Например, «шестая кухарка», которая так замечательно готовила гуся, звалась Агнес и была кашубского происхождения, а слово «кашубы» возвращает нас к «Жестяному барабану» и матери Оскара, которую тоже звали Агнес, а еще к его деревенской бабушке с ее четырьмя вместительными юбками.

Из кашубов происходила вся родня по материнской линии самого Грасса; перебравшись постепенно из деревни в город, родня эта заговорила по-немецки. Что им, правда, не очень помогло, когда нацисты захватили Данциг. Кстати, повариха Агнес, как и мать маленького героя «Жестяного барабана», раздваивается в своих любовных чувствах. Она, по словам зловредного Палтуса, «кому готовит, того и любит». В данном случае ее любовь делится между поэтом Мартином Опицем (который вскоре появится в повести «Встреча в Тельгте») и художником Мёллером. Зато седьмая повариха, Аманда, славится тем, что ввела в употребление картофель вместо привычного пшена. Она справилась даже с сухой кашубской почвой. Тут и Палтус вынужден признать роль Аманды в истории. «Ей надо было бы поставить памятник, — сказал Палтус, — потому что насаждение картофеля в Пруссии после второго раздела Польши, когда всюду царил голод… без Аманды Войке немыслимо. Она хотя всего лишь женщина, творит историю. Удивительно, не правда ли? Удивительно!..»

Еще в ноябре 1975 года Грасс в одной из бесед рассказывал о книге, над которой работал (имелся в виду «Палтус»): «Это эпический портрет. Он задуман широко, центральная тема — еда, питание, пищеварение — все, что с этим связано. И эту тему я представляю с помощью одиннадцати женских персонажей, которые жили в разное время, от каменного века до наших дней. И одновременно я пытаюсь рассказать о роли женщин в истории. Нашу историю делали и интерпретировали мужчины, роль женщины оставалась по большей части неучтенной. Я пытаюсь это исправить. Правда, в форме вымысла, повествования, используя все средства языка…»

На вопрос, ограничивалась ли роль женщины в истории ее функцией кухарки, Грасс отвечал: «Я думаю, это нельзя мерить сегодняшним приготовлением пищи… Раньше добывание и

приготовление еды занимало гораздо более важное место. Питание всегда было вопросом выживания. И приготовление пищи было одновременно чем-то вроде жреческого искусства… Когда речь идет о питании, о приготовлении пищи, это значит, что центральную роль приобретает голод. В прошлом голодали гораздо больше, чем написано в наших книгах по истории. Внедрение картофеля в Пруссии и замена им пшена как главного продукта питания для массы населения, с моей точки зрения, исторически гораздо более значительное и важное событие, чем вся Семилетняя война».

Вместе с рассказчиком мы пролистываем страницы истории Германии, Европы, мира. Войны, революции и снова войны. Возникновение социалистических идей и что из них вышло. Захваты и разделы государств, расколы, грабежи одних народов другими и вечное экспансионистское стремление к присвоению чужих территорий…

Палтус дает рассказчику и художественные рекомендации, например советует придерживаться хронологии, но при таком обилии материала, рвущегося на страницы романа, едва ли можно следовать советам какой-то там рыбины, хоть она и болеет всей душой за мужское дело. Правда, советчик старается изо всех сил сохранять объективность. «Возможно, — поучительно заявляет криворотый Палтус, — возможно, мы способны сделать какие-то выводы из истории и учесть, какая доля в ней принадлежит женщинам, например когда победила картошка».

Но писатель Грасс знал, что история учит только тому, что ничему не учит, хотя всю жизнь, всеми своими книгами он сражался против этой разочаровывающей, приводящей в отчаяние максимы…

Грасс говорил, что пытался показать «степень участия женщин» в истории, движение которой целиком определяется мужчинами. Пока женщины исправно выполняли назначенную им природой функцию — рожали детей и кормили мужчин (женщина как кормилица, кухарка — вообще один из важнейших мотивов творчества Грасса), всё было в порядке. Но по совету Палтуса мужчины старались захватить всю власть в обществе, государстве и мире, и это приводило к печальным последствиям (результаты разрушительных войн — то же «разбитое корыто»).

Но особые неприятности начались, когда женщины в результате всего предшествующего развития стали отказываться от своего предназначения — не случайно подзаголовок «Головорожденных» (или «Вымыслов») — «Немцы вымирают». А вымирают они потому, что женщины всё чаще отказываются рожать детей. «Разбитое корыто» (ведь вымирающее население —

это катастрофа) — печально-ироническая метафора универсального свойства. Это зашедшая «не туда» цивилизация, человеческая история как таковая. Растерянно взирая на некоторые последствия равноправия и пародийно рисуя феминистское движение (тоже ведущее всё к тому же «разбитому корыту»), Грасс тем не менее видел в женщине положительную альтернативу «мужскому миру», неспособному к бесконфликтному и компромиссному существованию.

«Палтус» — это и своеобразно преломленная в грассовской фантазии история Германии, отразившая все болевые моменты человеческой истории — переселение народов, Реформацию, бесконечные войны, где особое место занимает Тридцатилетняя война XVI века, Наполеоновские войны и их роль для тогдашних германских государств, бесчисленные сражения вплоть до наших дней. Уж не говоря о двух кровавых войнах XX века. Эта история видится сплошной цепью насилия, жестокости, бесчеловечности. И конечно, автор не обходит тему научно-технического прогресса, внесшего свою лепту в возникновение «разбитого корыта».

В романе три женщины-феминистки во второй раз, уже в наше время, вылавливают Палтуса и в специальной ванне, со всеми мерами предосторожности, везут его на суд. В суде всё как полагается: председательница, адвокатши, прокурорши, заседательницы. Каждая из участниц этого трибунала, или, по выражению обвиняемого Палтуса, «Страшного суда», имеет аналоги среди женщин прошлого, описанных в романе, чем подчеркивается неразрывность истории, с одной стороны, и меняющаяся роль женщин в обществе — с другой.

А между тем отношения современного рассказчика с его женой Ильзебиль заметно портятся, они на грани разрыва, и происходит это в 1970-е годы XX века, когда в западном обществе осуществляются серьезнейшие трансформации в плане пересмотра социальных и семейных ролей. Процесс эмансипации женщин достиг апогея, они отказываются от традиционной функции хранительницы семейного очага. Привычные ролевые клише становятся сомнительными и для многих неприемлемыми. Этот общественный кризис тяжело переживается представителями обоих полов. Во всяком случае, рассказчик чувствует себя весьма неуютно. Но он же и признает, что видит историю как результат амбициозного конкурентного поведения мужчин с их вечной тягой ко всё большим достижениям — в технике, в военном искусстве, которые заводят человечество в тупик и способствуют — снова и снова — возникновению и повторению комплекса «разбитого корыта».

История в романе неотделима от ответственности личности

— во все времена. Это тоже одна из ключевых тем Грасса. Но когда женщины «перебарщивают» с собственной ответственностью, когда они пытаются — компенсаторно — отодвинуть мужчин, это тоже не на благо человечества. Любые коренные пертурбации, сломы, исторические потрясения наносят людям вред. И только «обычная», «плотская» жизнь может противостоять идеологическому абсурду. Неприятие любых форм идеологии, ее претензий на «окончательное решение» общественных проблем сохранялось у Грасса, пожалуй, на протяжении всей его творческой жизни.

Через два года после «Палтуса», в 1979-м, вышла новая книга Грасса, уже не такая объемная, но тоже связанная с путешествием во времени, — повесть «Встреча в Тельгте». Характерны ее первые фразы: «Вчера будет то же, что было завтра. Наши сегодняшние истории не обязательно происходили теперь. Вот эта началась более трехсот лет назад. Другие истории тоже. Вот так, в глубину времен, уходит всякая история, которая связана с Германией. То, что началось в Тельгте, я описываю потому, что один мой друг, который в сорок седьмом году нашего столетия собрал вокруг себя тех, кто был ему близок, намеревается отметить свое семидесятилетие…»

Этот друг — писатель Ганс Вернер Рихтер, которому и посвящена повесть. События, описываемые в ней, происходят во время Тридцатилетней войны, а точнее, за год до подписания Вестфальского мира 1648 года, положившего конец этой бесконечной бойне, разорившей и разграбившей Германию (недаром поэт Иоганнес Бехер назвал свой цикл сонетов о той эпохе «Слезы отечества»).

Помимо юбилея Г. В. Рихтера в 1978 году, к которому Грасс хотел приурочить свою повесть, здесь еще немало других символически связанных дат, исторических совпадений и параллелей. Так что это сопряжение временных плоскостей, но уже не в той пиршественно-фантастической форме, что в «Палтусе», где рассказчик свободно перемещался между каменным веком и сегодняшним днем, а в строгом и даже, можно сказать, упорядоченно-лаконичном повествовании о некоем событии, произошедшем, как уже говорилось, в 1647 году в маленьком городке Тельгте. Собственно, «произошло» — не совсем точное слово. Правильнее было бы сказать: могло произойти.

Из разных уголков изнемогавшей от Тридцатилетней войны и бесконечных конфессиональных войн Германии прибыли на свой, как сказали бы мы теперь, «съезд» писатели — разных возрастов и представлений, взглядов и характеров. Но объединяло их всех не

только стремление к миру, но и желание обсудить свои писательские проблемы, чтобы способствовать, говоря современным языком, единению страны и созданию единой национальной литературы.

Будущим литературы и будущим Германии были озабочены и те писатели, которые спустя триста лет, в 1947 году, последовав приглашению Ганса Вернера Рихтера, собрались в разоренной войной стране, где господствовали голод и разруха, черный рынок. Собрались они на одной маленькой вилле (собственно, это было крошечное строение, мало приспособленное для пышных сборищ, но пригодное для того, чтобы дать приют кучке единомышленников, переживших войну и вернувшихся кто из плена, кто из госпиталей). Они жаждали творить, печататься и, если удастся, создать журнал.

Вот как писал позднее об этом Г. В. Рихтер: «Происхождение “Группы 47” имеет политико-публицистическую природу. Создали группу не литераторы, а политически ангажированные публицисты с литературными амбициями. Их намерение станет понятным лишь как результат крушения третьего рейха и атмосферы первых послевоенных лет. Они хотели, несмотря на все обстоятельства и во имя будущего, предотвратить повторение того, что произошло, и в то же время они жаждали заложить основу новой демократической Германии, для лучшего будущего и новой литературы, которая сознавала бы свою ответственность за политическое и общественное развитие. Они считали немецкую литературу и публицистику не лишенной вины за то, что произошло. И потому они полагали, что надо начать с самого начала, новыми методами, при других предпосылках и с лучшими целями. Их мысленный полет ввысь симптоматичен для тех первых послевоенных лет».

С этими намерениями, продолжает Рихтер, они начали выкорчевывать «рабский язык», очищать его от зарослей пропагандистской лексики, то есть освобождать от всех наростов нацистских времен. Создание нового языка было предпосылкой создания новой литературы, свободной от бесчеловечных идей и специфической стилистики третьего рейха. Все они испытывали «отвращение к любому принуждению, любой организации, партиям, союзам и догматическим мировоззрениям, ко всякой форме нормативного коллектива с генеральной линией, знаменем и программой» — ко всему тому, что навязала им идеология нацистской Германии. «Это поколение более всего дорожило индивидуальной свободой» и ни в коем случае не хотело потерять ее вновь.

Вот с такими целями и намерениями собрались в домике на

озере Баннвальдзее на юге Германии несколько человек, которых пригласил Рихтер. Так уже с первого раза сложилось, что именно он и потом созывал всех на заседания «Группы 47», как ее стали называть. Он, ко всеобщему согласию, исполнял председательские функции, обходясь без устава, без программы, строя работу на абсолютно демократических основах.

Грасс, подверженный магии чисел, не мог обойтись и без других временных совпадений, помимо того что задействовал два 47-х года — один из XVII, другой — из XX века. И не говоря уже о том, что когда он писал свою повесть, именно тогда, в 1978 году, Рихтеру, как уже говорилось, исполнилось 70 лет. Было тут еще одно соответствие: в 1979-м, когда вышла повесть, минуло ровно 20 лет с момента появления «Жестяного барабана», принесшего Грассу всемирную славу. Отрывки из своей прозы и стихи он читал и на заседаниях «Группы 47», куда был первый раз приглашен, после того как по радио исполнили несколько его стихотворений и он получил премию. Впоследствии он получал премии и «Группы 47».

Есть много перекличек и параллелей между вымышленной встречей писателей XVII века и реальной — века XX. Не говоря уже о том, что возглавившему встречу в Тельгте Симону Даху Грасс придал черты Ганса Вернера Рихтера (оба они являлись и инициаторами сбора), намечены параллели и между другими литераторами двух эпох. Так, язвительный магистр Бухнер мог напоминать Марселя Райх-Раницкого (которого не менее язвительный Мартин Вальзер назвал одним из «литературных пап» в ФРГ), а более деликатный Биркен, возможно, напоминал то ли раннего Мартина Вальзера (пока он еще не стал слишком желчным), то ли Ганса Магнуса Энценсбергера. За образом Грифиуса, как писал Рольф Шнайдер в журнале «Шпигель», скрывался замечательный писатель и благороднейший человек Генрих Бёлль. В Георге Грефлингере тот же Рольф Шнайдер угадывал издателя «Шпигеля» Рудольфа Аугштайна, еще одну выдающуюся фигуру культурной сцены послевоенных десятилетий. Все они вместе с Гриммельсхаузеном, которого Гюнтер Грасс считал одним из своих главных предшественников, озабочены состоянием Германии, народа и литературы.

Они даже сталкивались с почти одинаковыми трудностями во время поездки к месту сбора. Конечно, XX век, при всех последствиях крушения рейха, — это все же не век XVII, когда было невероятно трудно преодолевать расстояния и добираться из отдаленных уголков расколотой Германии (на перекладных, верхом, морем и реками).

И тем не менее. Описывая, какие препятствия приходилось

преодолевать писателям в годы Тридцатилетней войны, чтобы оказаться в одной точке, Грасс не мог не вспоминать, как — по рассказам и описаниям — собирались на встречу 1947 года его современники и коллеги.

Вот как описывал Гейнц Фридрих ту первую встречу: «Прибыть в Баннвальдзее было весьма затруднительно, лишь немногие из приглашенных авторов смогли явиться. Но всё же на вокзале в Вайльхайме, после утомительной поездки из Мюнхена (нас стиснули в купе, как копченую селедку в деревянном ящике), собралась кучка самых стойких литераторов; нам предстояло вместе с убогими чемоданчиками, полурваными портфелями и рюкзаками перегрузиться в автобус, идущий в Хоэншвангау. Но пришедший по расписанию автобус был забит полностью, а специальный автобус, который должен был ожидать нас, не появился. Что делать?

Наконец Вольфдитрих Шнурре и Вальтер Гуггенхаймер отправились в город, чтобы попытаться добыть машину. Примерно через час они явились на страшно воняющем древесным газом грузовике, на котором литературные путешественники в высшей степени нелитературно подверглись ужасающей тряске во время езды вверх-вниз по предгорьям Альп в открытом кузове, окутанном черными клубами дыма от древесного газа, выходящего из трубы».

Компания состояла из пятнадцати человек, несколько писателей были с женами. «Прибыв на идиллическое Баннвальдзее… пришлось прежде всего произвести основательную очистительную акцию. Поездка на грузовике оставила явственные следы: покрытые черной копотью, серые от пыли, испытывая боль во всём теле, мы спрыгивали на землю. И голые — у большинства не было купальных костюмов — мы бросились в озеро: исхудавшие фигуры, наслаждавшиеся часовой иллюзией беззаботной каникулярной жизни».

Что же двигало участниками встречи, собравшимися с дистанцией в триста лет? Что заставляло их преодолевать препятствия, терпеть тяготы пути, неустроенность ночлега, а в XVII веке еще и страх быть убитыми или ранеными или как минимум ограбленными, ведь еще шла война. Зачем вообще Грасс написал эту повесть, требующую от читателя не только знания истории, но и знакомства с барочной литературой (которая была так важна для самого Грасса)? Таким вопросом задавался рецензент журнала «Шпигель» Рольф Шнайдер сразу после выхода книги. «Ответ может вызвать удивление, показаться невероятным, — писал он. — Ответ гласит: ради Германии».

Быть может, это звучит несколько пафосно, но дело именно в

этом. И те и другие, «самые стойкие» литераторы преодолевали трудности, чтобы собраться и обсудить проблемы, которые их волновали. Для грассовского Симона Даха речь шла о «единстве языка и поэтического искусства как предварительном условии единства разорванного отечества…». Вот и через три века другие писатели, преодолевая свои трудности, встречаются, потому что хотят «побеседовать друг с другом, хотят сплотиться для совместных действий… Они возложили на себя тяготы дореформенного (имеется в виду денежная реформа 1949 года, после которой экономика начала быстро налаживаться. — *И. М.)* путешествия, неудобства постоя… ради интимной, жесткой, продуктивной дискуссии».

Это уже слова процитированного выше Г. Фридриха: «Никто не обижался друг на друга». Хотя споры были жесткие и порой язвительные. Их сближала общая цель: наметить пути развития новой литературы, реалистической, свободной, в духе молодого поколения. И эта литература вовсе не должна была стать «вещью в себе»: с ее помощью, посредством публикаций новых книг, газетной и журнальной публицистики они надеялись помочь своей стране встать на новый, демократический путь развития, который исключал бы трагические повороты, вроде того, что произошел в 1933-м и завел страну в абсолютную катастрофу.

«Группа 47» стала самым известным литературным объединением ФРГ. Встречи и заседания участников, читка произведений и их критика, бывшая обязательной частью этих обсуждений, сыграли огромную роль в развитии демократической антифашистской литературы этой страны. Возглавивший «Группу 47» Ганс Вернер Рихтер, который дорожил тем, что группа действовала без программы, устава и нормативных требований, сразу после войны издавал вместе с Альфредом Андершем журнал «Дер руф», тоже сыгравший важнейшую роль в консолидации новых сил молодой западногерманской литературы.

К «Группе» сразу присоединились Генрих Бёлль, Гюнтер Айх, Ильзе Айхингер, Ингеборг Бахман, Вольфдитрих Шнурре, Вальтер Кольбенхоф, а несколько позднее — более молодые Гюнтер Грасс, Мартин Вальзер, Ганс Магнус Энценсбергер и др. Эта группа, подчеркнем снова, не связанная никакими организационными, а тем более идеологическими рамками, объединялась лишь общим взглядом на судьбы Германии, общей ненавистью к нацизму и милитаризму, обшей любовью к литературе. Литераторы хотели участвовать в создании новой демократической Германии, не отделяющей себя от остального цивилизованного мира, не выбирающей снова «особый путь», а напротив, ищущей точек

соприкосновения с Европой и сознающей общность европейской судьбы. По словам Рихтера, группа была с самого начала «дружеским кругом», где основной тенденцией размышлений и взглядов были «антифашизм и антиавторитаризм».

Симон Дах, которого Грасс превратил в Г. В. Рихтера Тридцатилетней войны, был поэтом, состоявшим в Кёнигсбергском поэтическом кружке. Вообще все, или почти все, кто играл важную роль во «Встрече в Тельгте», — реальные люди, занимающие свое место в истории немецкой литературы. Еще в «Палтусе» Грасс описывал беседу или скорее спор между двумя известными писателями того времени Мартином Опицем и Андреасом Грифиусом, темой которого был вопрос о смысле литературного труда в тяжелые исторические времена. Некоторые немецкие критики вообще считают, что повесть Грасса выросла из соответствующей главы «Палтуса».

Главное здесь, конечно, не это, а сам факт, что Грасса в высшей степени занимала тогда (да и всегда) тема возможностей литературы. Нередко он впадал в полнейший пессимизм по этому поводу (мы уже ссылались на его публицистическое эссе под названием «Для кого я еще пишу? Кто еще меня слушает?»). И в то же время совершенно очевидно, что полностью расставаться с мыслью о возможности и способности литературы влиять на общество, на общественное мнение, то есть с надеждой на воспитательную функцию литературы Грасс не намеревался.

«Встреча в Тельгте» именно об этом: что может литература в век разорительных войн и бесконечных раздоров, может ли она сама стать единой, пользоваться одним языком и способствовать единению нации?

Собравшиеся на постоялом дворе у Либушки (которая неизбежно вызывает ассоциации с «Мамашей Кураж» Бертольта Брехта) только об этом и говорят. Ну конечно, с аппетитом едят (хотя в конце выясняется, что вкусная и здоровая пища, которую они вкушают, есть плод мародерства), ищут отдохновения в коротких любовных утехах. Но главное, ради чего они преодолевали опасные трудности пути, — это всё же вопрос о Германии и ее будущем.

Результатом их встречи становится выработанный в спорах Манифест, плод коллективного творчества. Но Грасс не делал ставку на счастливые сюжетные концовки. В конце повести с таким трудом и с таким энтузиазмом составленный Манифест сгорает вместе с постоялым двором. Писатели разъезжаются по своим отдаленным углам, так и не добившись цели. Но эта «меланхолическая аллегория» всё же не является окончательным итогом. Потому что попытки будут продолжаться: камень Сизифа

вы всегда найдете у подножия горы, говорил Грасс. Он, как и его герои или многие из них, будет снова и снова тащить этот камень в гору.

Зигфрид Лени в беседе с Грассом спросил, имея в виду «Встречу в Тельгте»: «Каков урок этой фантазии? Не разочарование ли завершает книгу?» На что Грасс, в частности, ответил: «В “Тельгте” я показываю бессильную и в то же время упрямую попытку писателей, даже во времена Тридцатилетней войны, сформулировать из раздробленного тела немецкого языка понятие нации, хоть и запинаясь, и фрагментарно, но сформулировать. Ты говорил о разочаровании. Конечно, можно разочароваться. То, что мы испытали в XIX веке, — это игнорирование предостережений писателей, и сегодняшний опыт не располагает к надеждам… Когда возникает национальный вакуум, это всегда пространство для демагогов и, как показывает немецкая история, как правило, для правых демагогов… Они наполнят это понятие, и мы знаем, что тогда произойдет, но всё это и мы, и весь мир уже переживали. На это я и хотел указать своими книгами…» Во «Встрече в Тельгте» Грассу важно было показать, что писатели, несмотря ни на что, продолжают свое дело, хотя в конце и сгорает составленный ими Манифест. Они делают новые и новые попытки, они не сдаются и своими средствами стараются передать, что их волнует. «Они предостерегают, указывают на возможность опасного развития, которое, как правило, действительно наступает… Удовлетворения всё это не приносит. Но я знаю по себе: я буду продолжать. Несмотря на исторически подкрепленное понимание, что политики тебя не слышат…»

Эту тему, как отмечалось, Грасс затрагивал еще в «Палтусе», рассказывая о споре между Опицем и Грифиусом. «Политическая ангажированность Мартина Опица и нападки на него более молодого Андреаса Грифиуса — всё это и эту тональность я продолжаю во “Встрече в Тельгте”. А в “Головорожденных” я снова поднимаю эту тему».

Вышедшая в 1980 году книга «Головорожденные, или Немцы вымирают» продолжала, по признанию самого автора, его предыдущую повесть (хотя затрагивала и многие другие темы). Здесь он снова говорил об историческом опыте и о традиции немецкой литературы.

«Не удивительно ли, — комментировал он свою новую книгу, — что эти многократно обруганные писатели — немецкие писатели — как доказывает история, в том числе политическая, в стране, тенденции которой всегда носили сепаратистский характер (а земельные князья были всегда главными

сепаратистами), что именно эти писатели были всегда лучшими патриотами? Что именно они, например в XIX веке, — не все, но многие… предостерегали от того, чтобы заимствовать понятие единства Германии, понятие нации… из политики силы? Конечно, эти предостережения были направлены против того, как действовали политика и политики.

Бисмарк вел свои три войны и тем добился политического единства, которое длилось недолго. Все это ужаснейшим образом повторилось снова в нашем столетии, при Гитлере, с согласия народа и с еще более ужасным результатом, как мы знаем. И сегодня мы снова сталкиваемся с последствиями этой лжеполитики, этого лжепонимания наших возможностей всё же создать нацию… И что это за нация? Как она будет определять себя в будущем, не вызывая страха у соседей?..»

В «Головорожденных» (или «Вымыслах») затрагивается, таким образом, важнейший комплекс вопросов, связанных с историей, политикой, прошлым, настоящим и будущим Германии. Но если в «Палтусе» и «Встрече в Тельгте» речь шла о путешествиях во времени, то в новой книге — скорее о путешествиях в пространстве современного мира, хотя и здесь не обходится без возвращения к прошлому. Это снова произведение, продолжающее стилистику «Из дневника улитки». Действие разыгрывается в момент, когда писалась книга (конец 1970-х годов) и накануне политических перемен начала 1980-х. Главными персонажами, помимо самого рассказчика, только что совершившего организованную Институтом Гёте поездку в Китай, является чета вымышленных педагогов.

Мы уже упоминали слова Грасса о том, что у него «всегда появляются учителя», к которым он испытывает что-то вроде «любви-ненависти». И дело не только в том, что он «не выплеснул всё, что связано со школой», в своей «Данцигской трилогии», особенно в «Кошках-мышках», а еще и в том, что его собственные дети «снова и снова тащат эту школу в дом — со всеми новыми страхами и новыми проблемами».

Учительская пара Дёрте и Харм Петерс («это порождение моей головы!») происходит из маленького северогерманского городка. Познакомились они в Киле, возможно, во время протестной акции против войны во Вьетнаме. Они тоже намерены посетить — и посещают — Азию, бедные перенаселенные страны, какой была тогда, к примеру, Индия. Помимо путешествия, они заняты непрерывным обдумыванием главной проблемы: заводить или не заводить ребенка. Споры их по этому поводу, как правило, сводятся к основному аргументу: в какое будущее мы хотим отправить наше дитя? У него не будет никакой перспективы,

потому что мир поделен между двумя стратегическими блоками, охваченными ядерным безумием. А к тому же детей в мире и так слишком много — в Индии, Мексике, Египте, Китае. «Ты только посмотри на статистику!» — взывают они друг к другу. Эта проблема, с одной стороны, носит главенствующий, экзистенциальный характер, с другой — из-за частого употребления одних и тех же аргументов, из-за постоянно вспыхивающих споров на эту тему — приобретает иронический оттенок.

Помимо вымышленной четы штудиенратов, действующими лицами здесь являются супруги Шлендорф — кинорежиссер Фолькер Шлендорф блистательно экранизировал «Жестяной барабан», получив за свой фильм премию «Оскар». Шлендорфа супруги Грасс встречают в Джакарте, а потом в Каире. И речь заходит о том, что хорошо бы снять фильм, а съемки проводить в Индии, или на Яве, или — после того как Грасс уже побывал там — в Китае (если удастся получить разрешение китайских властей).

Таким образом, съемки фильма — пока только планируемые и обсуждаемые — тоже составляют одну из главных сюжетных и смысловых слоев этого произведения. В то же время перед нами не сценарий, а некая подготовительная, предварительная работа, рассчитанная на съемки фильма, содержащая его главные идеи и мысли, даже отдельные возможные эпизоды. Такая стилевая конструкция позволяла автору включить в круг обсуждения большой объем важных вопросов, относящихся как к концу 1970-х, так и к последующим годам. Говоря коротко, размышления автора о судьбах страны и мира.

Вот супруги Петерс в очередной раз, ссорясь, обсуждают проблему «ребенок — да, ребенок — нет». И Дёрте вспоминает, как недавно вела урок в 10-м «А» классе по географии. Ей полагалось затронуть при этом тему планирования семьи, включая просвещение школьников относительно противозачаточных средств, вплоть до добровольной стерилизации. Это часть программы против перенаселения планеты. И тут одна из ее учениц протестующе и даже с негодованием заявляет: «А как обстоит у нас? Никакого прироста населения. Немцев всё меньше. Почему они, собственно, не имеют детей? Почему?! В Индии, Мексике, Китае они размножаются, как сумасшедшие. А мы, немцы, вымираем!»

Грасс и Шлёндорф тоже обсуждают эту проблему. Тем более что на носу выборы и в предвыборный год баварский консервативный политик Франц Йозеф Штраус, как убежден Грасс, не упустит возможности заявить, что социал-либеральная

коалиция мешает правильной политике прироста населения, что именно из-за нее «немцы вымирают».

В Пекинском университете и Шанхайском институте иностранных языков Грасс в ходе своих выступлений, в частности, говорил (за десять лет до объединения Германии): «Наши соседи на Востоке и Западе никогда не потерпят снова концентрации экономической и военной мощи в центре Европы после опыта двух мировых войн, которые были затеяны именно там. Но существование обоих германских государств под крышей общего понятия культуры было бы яснее нашим соседям и соответствовало бы рациональному пониманию немцев».

В этих словах затронут мотив, который прослеживается и в «Палтусе», и во «Встрече в Тельгте», — «общее понимание культуры». Грасс имел, в частности, в виду намерение Вилли Брандта создать общий культурный фонд, в который входили бы деятели культуры ФРГ и тогда еще существовавшей ГДР.

Кстати, Грасс и сам пытался делать первые шаги к такому единению. Он рассказывал, как с группой коллег посещал Восточный Берлин, чтобы встретиться с живущими там литераторами. Они собирались в маленьких квартирах гэдээровских авторов, в кухнях, напичканных «жучками», читали свои произведения, обсуждали то, что интересовало писателей по обе стороны Берлинской стены. Правда, в результате почти всем, кого они навещали, в лучшем случае пришлось перебраться в ФРГ. Так что практических результатов от этих встреч было немного — как от встречи в Тельгте. И всё же… Грасс ведь всегда говорил, что не оставит своих усилий…

Размышления автора о прошлом и настоящем чередуются — в духе киномонтажа — со спорами и познавательными поездками его вымышленных персонажей. Дёрте Петерс, как женщина современная и просвещенная, считает необходимым посещать районы трущоб в Индии; к тому же ее и других членов туристической группы подталкивает к этому циничный гид. Они должны познать, каково это — жить впроголодь в грязных душных трущобах. И только вечером, вернувшись в отель с кондиционером и душем, она приходит в себя, однако боится признаться и себе, и мужу, какой ужас и отвращение испытала.

Но и Грасс с женой посещают по утрам трущобы, чтобы днем отдохнуть в отеле с климат-контролем. Понятно, что эти эпизоды не лишены иронии как по отношению к самим себе, так и к придуманным героям, не устающим на протяжении всего путешествия обсуждать всё ту же заветную тему: производить на свет ребенка или отложить этот сложный проект на необозримое время.

Рассказчик озабочен наступающими 1980-ми годами. Он — не без оснований — предполагает, что на смену политике Брандта и Шмидта придет политика ХДС/ХСС, партии, связанной с Аденауэром, с 1950-ми годами и Штраусом, позиция которого не внушает Грассу надежд.

Собственно, «80-е уже начались», — считал Грасс. «Я пишу в ноябре 79-го и хочу завершить первый вариант к вечеру перед Новым годом, как раз к тому моменту, когда наши гости примутся за мясо и рыбу». Он не забывал, что грядет «десятилетие Оруэлла». Ведь именно в 1980-х, а если точнее, в 1984 году происходит действие знаменитого романа английского писателя. «Нет, дорогой Джордж, — так могла бы начинаться моя новая книга, — столь ужасно всё это не будет или будет ужасно, но совсем по-другому, а частично даже еще ужаснее», — обращался он к Оруэллу.

Что же такого ужасного ждет немцев (и не только их) в 1980-е годы? «Своим давно известным фальцетом разум учит нас воспринимать новейшее безумие как прогресс. Мы должны уяснить, что только вооружение может привести к столь желанному разоружению… Мы глотаем таблетки против вреда от таблеток».

Писатель отказывался принимать логику, согласно которой только наличие ядерного оружия удерживает мир от войны и чем резвее идет гонка вооружений, тем крепче уверенность, что всё завершится разоружением. Как у Оруэлла: война — это мир. Тем самым Грасс вводил читателя в эпицентр дискуссии о вооружениях, разрядке напряженности, войне и мире, которые являлись непременным атрибутом всех дискуссий времен холодной войны, горячих сражений политиков и политических публицистов в обоих противоборствующих лагерях.

По некоторым деталям этого сочинения, жанр которого трудно определить, видно, что автор в это время обдумывает новый роман и, стало быть, уже находится мысленно в кругу проблем, которые составят его ядро. Так или иначе, здесь возникают тревожные мотивы, связанные с судьбами человечества и его будущим, — как раз те самые, которые с мощной силой зазвучат в романе «Крысиха», о котором и пойдет речь в следующей главе. По-своему «Головорожденные, или Немцы вымирают» завершают определенный творческий этап, начатый «Дневником улитки», продолженный романом «Палтус», повестью «Встреча в Тельгте» и множеством публицистических сочинений.

Мы уже говорили о том, что и во «Встрече в Тельгте» писатели века XVII и века XX пытаются осмыслить историческую ситуацию и понять, что́ сами они, каждый из них могут сделать

для восстановления мира и морального усовершенствования человеческой жизни. То, что обсуждали собравшиеся после двух кровопролитных войн (собственно, Тридцатилетняя война к тому моменту еще не завершилась), было продиктовано любовью к своему обескровленному отечеству и желанием заполнить «национальный вакуум» культурой — давнее стремление Грасса. Страстные диспуты о языке и его возможностях — это нечто большее, чем поэтологические споры. Речь идет о моральном долге и ответственности литературы в чрезвычайных исторических ситуациях.

И здесь Грасс вновь предстает как стилистический виртуоз, которому подвластны любые тонкости литературного мастерства: его барочные поэты, сохраняющие лексику и фразеологию, манеры и стиль общения своего времени, воспринимаются как наши современники. Обсуждая проблемы тех горьких, кровавых лет, отделенных от нас огромным историческим расстоянием, они не перестают быть единомышленниками и всех тех, кому — уже в наше время — ненавистны войны и кровопролития, кто стремится к мирному единению и гармонии между людьми разных наций, рас и регионов. Изображенные, как всегда, с иронической дистанции, но с явной симпатией и душевным расположением к ним автора, поэты XVII столетия предстают как свидетели нашей жизни, высказывают наши мысли и выражают наши чувства.

Когда появились «Головорожденные», уже задумывалась «Крысиха» и еще не покинули автора мотивы «Палтуса» и «Встречи в Тельгте». Размышления о путешествии в Китай, ощущение «немецкой узости», возникшие после возвращения в ФРГ мысли о предстоящих предвыборных баталиях — всё это вошло в «Головорожденных», соединив в плотный узел проблемы немецкие и глобальные.

Поклонник гротеска Грасс не мог вновь не придумать оригинального и пугающего (в том числе самого автора) «захода»: он вдруг представил себе, что было бы, если бы Китай и Германия поменялись численностью населения, и как отреагировало бы мирное сообщество, обнаружив, что в центре Европы обитает миллиард немцев?!

Фиктивная супружеская чета не зря мучает себя вопросом, вправе ли они отпустить будущего человечка в опасное плавание по современному миру, полному страха и угроз. Не лучше ли этому потенциальному ребенку не родиться вовсе, чем столкнуться с безумным миром, где люди затевают бесконечные войны, где царят недоброжелательство и злоба. Между тем средства массовой информации в унисон с патриотами кричат о том, что «немцы вымирают», что их становится всё меньше, а

«всяких азиатов и африканцев» всё больше. Белая раса под угрозой, но, главное, под угрозой немцы! Отсюда у Грасса гротескное видение заполнивших немецкие города несметных толп, в количествах, сопоставимых только с Китаем!

Грассу явно не по себе при мысли о таком множестве соотечественников: не возрастут ли соответственно их приросту национальное высокомерие и презрение к другим народам? Ведь было такое в этой стране, когда она не достигала и численности населения Германии 70-х годов XX века. А что может произойти, если миллиард «обеспокоенных» немцев стал бы «искать национальную идентичность, притом не на велосипедах, а в моторизованном виде…»? Что же делает немцев «обеспокоенными»? «Чего они ищут — Бога, Абсолютное число? Смысл, замаскированный другими смыслами? Страховку против Ничто?»

В ироничную интонацию вторгаются серьезные ноты: «Они хотят наконец понять себя. Они спрашивают себя и своих угрожающе беспомощных, испуганных соседей, которые перед таким численным превосходством немцев сморщились, ужались до состояния карликовых народов: кто мы? откуда мы? Что делает нас немцами? И что такое, черт побери, Германия?»

Не станем забывать, что вопросы эти возникали в голове человека, который давно задумывался о роли, исторической вине и ответственности немцев и который всё еще винил себя, что в детстве и юности не задавал вопросов.

Тема судеб Германии и поведения немцев неизменно упиралась для Грасса в проблемы культуры. За десять с лишним лет до объединения двух германских государств, о котором тогда и помыслить было невозможно, Грасс говорил о единстве немецкой культуры, ее возможностях в условиях всеобщего отчуждения и вражды, о способах самореализации художника в условиях поделенной Германии. И наряду с одним фантастическим допущением — миллиард немцев в сердце Европы! — возникало другое, чисто личное, почти интимное, но многое раскрывающее в судьбах немецкой культуры, пережившей фашизм и входившей после краха рейха в новое, чуть ли не безвоздушное пространство.

Он представлял себе, как сложилась бы его жизнь, родись он всего на десять лет раньше: не в 1927-м, а в 1917 году. Что такое десять лет в масштабах истории? Ничто, миг. А в судьбе отдельного человека могло бы значить всё.

«Сомнительный счастливый случай, мой год рождения — 1927… Я был слишком молод, чтобы подвергнуться серьезному испытанию». Хотя, напомним, он побывал и на трудовом фронте,

и в противовоздушной обороне, а в довершение всего в 17 лет был призван в войска СС и попал в самом конце войны на стремительно перемещавшийся к Западу фронт, не успел никого убить, зато попал в госпиталь с легким ранением, что спасло ему жизнь.

В возрасте 13 лет он участвовал в конкурсе на лучший рассказ, проводившийся одной из газетенок гитлерюгенда. «Я рано начал писать и жаждал признания», — вспоминает Грасс. Он написал что-то «мелодраматическое» про кашубов и послал на конкурс. Благодаря теме — кашубы не были истинными арийцами — ему «выпало счастье не получить премии гитлерюгенда». Эксперимент завершился для него удачно, ведь если бы он получил премию, это легло бы тяжелым бременем на его творческую судьбу.

Но то ли еще могло произойти, родись он на десять лет раньше! Во-первых, и это главное, он скорее всего вообще не пережил бы войны, потому что его призвали бы в вермахт в первые же дни. Он мог бы в чине обер-лейтенанта или ефрейтора оказаться причастным к расстрелам партизан, истреблению местного населения на оккупированных территориях, «акциям чисток и депортации евреев». Вот что могли означать те незаметные в масштабах истории десять лет.

Если бы и довелось ему выжить, он, скорее всего воспитанный, как и миллионы юных немцев, в духе национал-социализма, вполне мог бы стать нацистским бардом, подобно иным его сверстникам. И тогда вина, которой он благодаря году рождения оказался, по сути, необремененным (хотя, повторим, Грасс всегда испытывал чувство ответственности за содеянное немцами и не отделял себя в этом смысле от соотечественников), была бы огромной.

С предельной, всегда свойственной ему искренностью Грасс говорил о том, что он мог бы, сложись судьба иначе, оказаться борзописцем третьего рейха, чтобы после крушения нацизма потихоньку «перестроиться» и предстать «человеком сопротивления», — пародий на подобное лжесопротивление в его книгах хоть отбавляй, и самые яркие из них содержатся, конечно же, в «Жестяном барабане» и «Собачьих годах».

Обдумывая ситуацию, в которой оказался мир на пороге 1980-х, Грасс понимал, что холодная война так быстро не кончится. В 1979 году ему, как и нам, казалось, что она не кончится никогда — разве что разразится «горячая» третья мировая… Но кончилась ли холодная война? Иногда возникает ощущение, что она вновь захватывает утраченные было позиции. Но Грасс и в этой своей книге, заглядывающей в будущее,

возвращался к фигуре Сизифа. Подобно поэтам Тридцатилетней войны из «Встречи в Тельгте», которые, сознавая всю тяжесть своего положения, исторгали тихое: «И всё же!» — сам Грасс, понимая трудности и препятствия на пути к умам и сердцам читателей, постоянно ощущая неприязнь недоброжелателей («Кто еще слушает меня?!»), всё же считал своим долгом продолжать писать, ибо «абсурдная ситуация человека, как ее описывает Камю, заставляет действовать даже тогда, когда не остается никакой надежды». Вслед за «веселым перетаскивателем камней» он готов «нести свой камень». А что еще остается в мире, где «фальцет разума» с трудом пробивается сквозь бурные помехи всеобщего безумия?

Глава VI
КРЫСЫ И ЛЮДИ

Первая половина 1980-х годов охарактеризовалась усилением напряженности в мире, глобального противоборства блока НАТО и социалистического лагеря и обострившейся, ставшей почти ощутимой угрозой ядерной войны. Эйфория разрядки, «детант» 1970-х, уступила место жесткой конфронтации, которая не могла не влиять на всю мировую ситуацию. Избранный в 1980 году президентом США Рональд Рейган назвал Советский Союз «империей зла», и это еще более накалило отношения между двумя главными ядерными державами. Впрочем, отношения между Западом и Востоком еще до этого подверглись своего рода испытанию на разрыв. В том числе из-за ввода «ограниченного контингента» советских войск в Афганистан. Сыграли свою негативную роль и американское экономическое эмбарго, и бойкот Московских Олимпийских игр 1980 года.

В ФРГ и власти, и население были до крайности обеспокоены решением Москвы разместить на территории ГДР и ЧССР оперативно-тактические ракеты — носители ядерного оружия. Они рассматривались как непосредственная угроза западной части Германии. НАТО, естественно, не могло на это не отреагировать. 12 декабря 1979 года было принято так называемое «двойное решение», предусматривавшее передислокацию ракет «Першинг», нацеленных, в свою очередь, на европейскую часть территории СССР, и одновременно продолжение переговоров с Советским Союзом. Всё это в совокупности привело в столице и других городах ФРГ к массовым демонстрациям протеста и против «двойного решения», и против военных приготовлений во всё возрастающих масштабах. Федеральным канцлером в это время стал Гельмут Коль, сформировавший правительственную коалицию из ХДС/ХСС и СвДП (свободных демократов).

На фоне входившего в моду в США «нового консерватизма» в ФРГ тоже заговорили о «поправении», о «смене тенденций». Недавняя демократическая волна, пик которой пришелся на конец 1960-х, но которая сохранялась еще и в 1970-е годы, сходила на нет. Быть «левым» становилось немодно, зато перейти в стан «правых» было «комильфо». Вместе с нараставшим глобальным напряжением менялся, демонстрируя всё более консервативные черты, духовный климат, усиливался страх перед будущим. Кризисное мироощущение, рожденное всеобщей

угрозой, опасностью полного прекращения жизни на земле и гибели всех культурных ценностей, более того, всего живого, так или иначе отражалось на внутренней обстановке в стране, в том числе и на деятельности интеллигенции и ее умонастроениях.

Не могло это не влиять и на творческую атмосферу, на писателей ФРГ, впрочем, не только на них. Но для западногерманских литераторов всё это приобретало особое значение, если иметь в виду «непреодоленное прошлое» и — шире — историю Германии в XX веке. Многие писатели, оставаясь верными своим давним мотивам и темам, откликались на ключевые вопросы эпохи, остро вставшие перед человечеством в тот период.

Тревогу за судьбы мира они разделяли со своими современниками и коллегами в разных частях света. Специфика ситуации так или иначе накладывала отпечаток на творчество писателей разных направлений и эстетических пристрастий. Процесс глобализации затрагивал и художественное мышление, сопрягая его с более глубоким пониманием истории и вводя человеческую жизнь в обширный спектр вселенских проблем. И хотя широкий контекст размышлений о судьбах, а главное, перспективах человеческого выживания занимал особое, ни с чем не сравнимое место, важная роль принадлежала и трагическим урокам недавнего прошлого.

В эту пору появилось немало литературных и кинематографических «антиутопий», рассказывавших об ужасах «ядерной зимы», о катастрофе, переживаемой человечеством после первого обмена ядерными ударами. И в то же время у большинства политиков на Западе сохранялось представление, что при всей опасности роста атомного вооружения Европа без такого оружия окажется под еще большей угрозой. Обладание атомной бомбой и средствами ее доставки, а также сохранение паритета в области этих видов вооружения рассматривалось чуть ли не как единственная основа сохранения мира.

Именно против этого возражал в свойственной ему иронически-очуждающей форме Грасс в своей книге «Головорожденные, или Немцы вымирают» и в огромном количестве публицистических статей, написанных в этот период. А между тем центром едва ли не всех политических дискуссий была в первую очередь проблема «ядерного сдерживания».

Стремясь воздействовать на общественные умонастроения в духе мира и антимилитаризма, лучшие писатели ФРГ всеми доступными средствами пытались противостоять идеологии конфронтации и взаимной ненависти, чреватой в век ядерных вооружений катастрофическими последствиями для всего

человечества. Это оказалось особенно важным в начале 1980-х годов, когда за неоконсервативными лозунгами, призывавшими немцев к «примирению» со своей недавней историей, а иначе говоря, к отказу от признания вины и ответственности за содеянное третьим рейхом, стали просматриваться попытки вернуть «утраченную национальную идентичность» и внедрить, особенно в молодежную среду, уже очень далекую от поколения 1968 года, националистические настроения, против которых на протяжении стольких лет боролись демократическая культура и литература ФРГ.

О таких своеобразно понимаемых поисках «идентичности» иронически говорил Грасс в «Головорожденных», когда представлял себе — с ужасом — возникшее в центре Европы миллиардное население Германии, к тому же «обеспокоенное» проблемами: кто мы и зачем мы?

Апокалиптические мотивы, ощущение усталости и разочарования определяют тональность следующего большого романа Грасса «Крысиха» (1986), в котором — снова в парадоксально-фарсовом ракурсе — рассматриваются пути цивилизации и возможный близкий конец человечества, неминуемый, если люди не перестанут вести себя безответственно по отношению ко всему роду человеческому. Добавим, что за минувшие два с половиной десятилетия, хотя угроза тотальной ядерной войны и отошла на задний план, люди по-прежнему находят поводы для смертоубийственного поведения, террористических акций, безжалостно уничтожая себе подобных, создавая непрерывные региональные и религиозные конфликты и разрушая окружающую среду со столь же безумной и бездумной жестокостью.

Невозможно не упомянуть в связи с романом Грасса, что почти одновременно с ним появились крупные произведения ряда других известных писателей ФРГ — Бёлля, Ленца, Хоххута, которые — при всём несходстве творческой манеры и художественной специфики — откликнулись на основные вопросы эпохи, остро вставшие перед человечеством в 1980-е годы. Они размышляли о том, что волновало в тот момент всех: о войне и мире, о предотвращении катастрофы и защите культуры, о нравственном состоянии человека и общества. Кризисное мироощущение, рожденное всеобщей угрозой, опасностью полного прекращения жизни на земле и гибели всех культурных ценностей, которое так остро доминировало в тот момент, не миновало никого из них. Специфика исторической ситуации так или иначе отложила отпечаток на творчество писателей, принадлежавших к разным стилевым течениям и эстетическим

традициям.

Процесс глобализации, сопровождавшийся угрозой вселенской катастрофы, оказался сопряженным с более глубоким пониманием истории. Человеческая жизнь вводилась в широкий спектр глобальных и исторических вопросов, злободневные проблемы выстраивались в ряд с вечными, сиюминутное поверялось памятью человечества. Положение в мире в тот момент заставляло каждого острее ощутить себя частью целого, именуемого историей.

Говоря о романе Гюнтера Грасса, мы сознательно привлекаем в свидетели других выдающихся немецких писателей: не только он так глубоко ощутил угрозу, нависшую над человечеством. Это означает, что роман Грасса при всей его фантастичности не был просто плодом его поразительного гротескно-аллегорического видения мира. Он был результатом точных наблюдений и порождением яркой художественной мысли.

Напряженная ситуация стратегического противоборства вновь обострила внимание к событиям и итогам Второй мировой войны. Художественное осмысление всего комплекса проблем, связанных с войной и фашизмом, оказалось подчинено размышлениям о возможностях человечества не допустить рокового поворота событий и обеспечить продолжение жизни.

Отсюда, несомненно, более глубокий, философский подход к изображению недавнего прошлого, к трудным вопросам, на которые еще не дано было ответа, в частности к вопросу о том, как становился возможным и даже притягательным фашизм с его внутренней установкой на обезличение личности, на агрессию, экспансию, военный конфликт. Проблемы индивидуального выбора, индивидуальных решений увязываются с их общественными, историческими последствиями.

«Прошлое требует, чтобы я бросил его на дорогу современности и тем заставил ее споткнуться» — эта уже процитированная выразительная формула, найденная Грассом, могла бы послужить эпиграфом ко многим книгам его коллег-соотечественников. Осмысляя жестокий опыт развязанной нацизмом войны, трагические уроки фашистского двенадцатилетия, они ставят прошлое в сложный контекст современности. Трагическая нота, рожденная спецификой немецкой истории XX века, не затихала в литературе ФРГ, как не покидало ее тревожное стремление до конца разобраться в преподанных историей уроках. К вопросу: «Как это могло произойти?» — тесно примыкал другой, не менее острый: «Как сделать, чтобы это не повторилось?»

Как видим, спустя четыре десятилетия после разгрома рейха

тема эта продолжала волновать и рождала острую полемику. Осмысление трагического опыта было в тот момент так важно для литературы ФРГ не только потому, что продолжали давать новые всходы невыполотые корни нацизма. В ситуации 1980-х четко просматривался выход этой проблематики за ее прежние границы, становилась очевидной связь с вопросом о мирном будущем, о судьбах цивилизации, о сохранении важнейших ценностей бытия. Участвуя в формировании антивоенного сознания, в пробуждении коллективной совести, способствуя вытеснению опасных, нацеленных на конфронтацию стереотипов мышления, литература оказывала важнейшее позитивное духовное воздействие.

В своем последнем романе «Женщины на фоне речного пейзажа» Генрих Бёлль тоже обращался к тем болевым точкам реальности ФРГ, которые мучили, угнетали его еще в начале творческого пути, в 1950-е годы. Он писал о кровавых следах прошлого в политических буднях, о духовном и нравственном ущербе, который продолжал наносить человеку фашизм, какими бы личинами он ни прикрывался.

Когда-то Альфред Андерш, еще один писатель послевоенных десятилетий, говорил о «травматическом шоке фашизма», искалечившем юность и молодость его сверстников. Этот травматический шок так и остался неизжитым для целого поколения, к которому принадлежали и Грасс, и Бёлль.

Незадолго до смерти Бёлль признавался в «Письме моим сыновьям», что «даже едва уловимый запах фашизма» повергал его в панику: не случайно он жил вблизи границы, держал наготове заправленный автомобиль и носил в кармане деньги на неделю жизни. Все его многочисленные поездки носили характер бегства от людей, которые пробирались наверх, на высшие посты, упрямо не желая помнить, что участвовали в фашистских злодеяниях.

Кстати, именно у Бёлля возникает фигура Фердинанда Шёрнера, одного из любимцев Гитлера; в марте 1945 года он еще успел получить от фюрера звание генерал-фельдмаршала. Шёрнер печально прославился своими военно-полевыми судами, даже в дни гибели рейха продолжавшими отправлять на смерть ни в чем не повинных людей. Шёрнер имел кличку Кровавая Собака. Такую же «почетную кличку» носит в романе Бёлля один из самых зловещих персонажей. От него и его сообщников всё еще исходит запах крови, по их вине продолжают страдать и гибнуть люди. Напомним, что фигура Шёрнера появляется и в «Луковице памяти» Грасса, и под именем Крингса — в романе «Под местным наркозом».

«Убийцы среди нас» — так можно было бы выразить главную мысль последнего романа Бёлля. Нарушая безмятежный покой рейнского ландшафта, прошлое врывается в настоящее, гибельно впутывается в человеческие отношения. Как говорит один из героев романа, оно превращается в «яд», просачивающийся «вниз» и отравляющий душу народа. Прошлое мертвой хваткой держит людей, вовлекая в конфликты и тех, кто давно ощутил его горький привкус, и тех, кто непричастен к нему уже датой своего рождения.

Миру насилия, бывших и нынешних убийц, продажных функционеров и запятнанных кровью банкиров противостоят в романе женщины. Как всегда у Бёлля, они воплощение совести, чистоты, человечности и — нередко — гражданского мужества. Лжи и насилию они противопоставляют упорную, беспощадную память, а то и яростную непримиримость открытого протеста. Правда, встречается в произведениях Бёлля и ненавистная ему категория женщин — «немецкие матери», которые, как говорится в «Письме моим сыновьям», с воодушевлением отправляли своих сыновей навстречу смерти во имя фюрера и рейха. Но в последнем романе речь идет не о них. Женщины здесь — альтернатива «мужскому миру» насилия и войн. И это, безусловно, перекликается с мотивами романа Грасса «Палтус», где также — хотя совершенно в ином художественном преломлении — ставятся сходные проблемы.

Образы женщин закрепляют в сюжете романа антивоенную линию: давний мотив бёллевской прозы обретает в рассматриваемом контексте новый и поистине символический смысл. Здесь феминистская окраска отсутствует. Женщины у Бёлля — неотъемлемая часть его «эстетики гуманности». С образами женщин связана и важная в художественной структуре романа «рейнская» символика — древняя река как олицетворение чистоты и покоя. Рейнский пейзаж утешает женщин, это — внешне — пейзаж мира и добра: прекрасная речная долина, дети, играющие на песке. Но заходит в романе речь и о загрязнении Рейна, притом не столько промышленными отходами, сколько, так сказать, историческими: прошлое наложило неизгладимый отпечаток даже на природу.

Перед взором одной из героинь предстают лежащие на рейнском дне, рядом с сокровищами нибелунгов, нацистские эмблемы, торопливо выброшенные в реку в последнюю минуту при появлении американских танков. Что только не перемешалось на илистом дне: эсэсовские руны, «мертвые головы», партийные значки, «почетное оружие» — остатки или останки «былой славы» фашистского рейха, исторический мусор,

замутнивший чистые воды великого Рейна. Сходную роль играет в «Крысихе» Грасса лес — уничтожаемый кислотными дождями, гибнущий под напором безумного антропогенного воздействия. А ведь это тот самый воспетый романтиками «немецкий лес».

Вопрос о перспективах человечества в этих произведениях всё заметнее увязывался с нравственным состоянием общества, выбором этических образцов и ориентиров. Грасс и Бёлль — разные художники, но многое их сближало. И не только то, что оба они нобелевские лауреаты. Их именовали «совестью нации», против чего оба протестовали. Мы уже упоминали, что Грасс категорически отказывался носить этот титул, в том числе потому, что это как бы избавляло от ответственности всех остальных. Бёлль тоже всегда отчаянно противился тому, чтобы его так называли. И тем не менее это было — и остается! — именно так.

В «Крысихе» Грасс ставит проблемы очень масштабно: речь идет о перспективах человечества, о судьбах цивилизации. Широкое использование разнообразных приемов условности составляет основу и специфику этой «антиутопии», в которой элементы сатирической притчи, фантастики, пародийной автобиографии, аллегории, сказки, гротеска переплелись еще теснее, чем в прежних произведениях Грасса. Фрагментарное изложение узнаваемых событий 1980-х годов соединяется с постъядерными видениями и сценариями, путешествиями во времени и пространстве, стихами в духе брехтовских зонгов.

Значительная часть немецких критиков пришла к выводу, что автору не удалось добиться целостности, слитности разноликих фрагментов, что книга «неудобоварима». Однако стоит вспомнить, с какой воинствующей неприязнью они встречали каждый новый грассовский роман, а затем при появлении следующего объявляли едва ли не образцовым сочинением, «обыкновенным шедевром» (по сравнению с последующим). Начиная по крайней мере с «Собачьих годов» (уже не говоря о враждебности критики по отношению к «Жестяному барабану»!) обвинения в «неудобоваримости» и художественной несостоятельности сопровождали выход каждого очередного произведения. И потому не покажется странным, что роман такой действительно громоздкой, затейливой конструкции, как «Крысиха», был воспринят многими критиками ФРГ более чем прохладно. Впрочем, причины критического недоброжелательства могут лежать глубже, корениться не только в композиционной сложности. Причины эти могут — и скорее всего именно так и есть — носить политический характер, и к этому обстоятельству еще придется вернуться.

Что же касается самой организации текста, временами хитроумная конструкция и в самом деле дает трещины и грозит развалиться. Читателя могут раздражать и отпугивать длинноты и повторы, издержки неуемной страсти к языковой игре (которой тем не менее вряд ли кто владел лучше, чем Грасс), дробность сменяющих друг друга разношерстных пассажей и утомительное обыгрывание давних сюжетных и образных находок. И всё же роман воспринимается как единое целое. Он не рассыпается на множество цветных осколков потому, что связан мыслью и чувством художника, его болью и гневом, его стремлением соединить прошлое и будущее, откликаясь на горькие вопросы настоящего. Не могут не взволновать этический пафос романа, искренняя озабоченность писателя судьбами человечества, глубина осмысления самых злободневных проблем и желание активно вмешаться в их решение, как не может не захватить эпическая мощь этого произведения, прорывающаяся через раздробленность его эпизодов.

Непросто выделить и охарактеризовать основные сюжетные уровни романа, но, не обозначив их, едва ли возможно дать представление о том, как подходил Грасс к центральному вопросу того времени.

Главный сюжетный и идейный импульс повествованию дают диалоги рассказчика с его «героиней» — Крысой, Крысихой. Автор сознательно избирает для заголовка форму этого слова, указывающую, что речь идет об особи женского пола, как в романе «Палтус» ему важно подчеркнуть, что рыба хотя и плоская и на самом деле должна была бы зваться камбалой, но она мужского рода.

Роман начинается с вполне невинно высказанного рассказчиком рождественского пожелания — получить в подарок крысу. В век изобилия, сверхпотребления, всеобщей пресыщенности, иронизирует он, нелегко придумать что-то нестандартное, «эксклюзивное», что-то «из ряда вон выходящее». И вот странный подарок в проволочной клетке, покрытой белым лаком (помните белую лакированную кровать Оскара Мацерата и его бело-красный лакированный барабан?), занимает свое место под рождественской елочкой среди зажженных свечей и ароматных пряников. Вот она, крыса, купленная у человека, который разводит змей. Много здесь и других подарков: «какая жалость — не знать, чего желать… Чего нам не хватает, так это недостатка в чем-либо», — иронизирует рассказчик. Его желание иметь крысу вызывает насмешки: «Зачем? Только потому, что они теперь в моде? Почему не ворону? Или как в прошлом году: стаканы, изготовленные стеклодувом? Ну да ладно, желание есть

желание». И вот она тут, «словно так и полагается», и непривычен лишь голый хвост Крысихи и пять пальцев, как у человека.

Между тем подарок начинает вести себя совершенно самостоятельно и безапелляционно рассуждать обо всём на свете: «Уже не я говорю, она уговаривает меня». Самоуверенная Крысиха непрерывно поучает человека, дает ему уроки «практического разума». Являясь рассказчику во сне и наяву, вторгаясь в его мысли, она выступает как его постоянный собеседник, партнер, спутник. Предметом их бесчисленных диалогов и обширных крысиных монологов становятся судьбы мира, выживание человечества, проблемы будущего.

Позднее Грасс комментировал: «Крыса — не единственное животное, давшее название книгам, которые я написал. Всё началось с моей первой книги середины 50-х годов — “Преимущества воздушных кур”, томика стихов. Уже там животные выступали как своеобразная форма коррекции человека. Мне всегда было ясно, что мы не единственные обитатели земного шара».

Более полный список «живности» в своих произведениях Грасс приводил в «Луковице памяти»: «В раннем периоде — преимущества кур, в позднем — траектория краба, разветвленное родословное древо собаки, живой палтус и его обглоданные кости, кошка охотится на мышь, приснившаяся мне крысиха, жерлянка, которая вроде меня накликает беду, и, наконец, улитка — она догнала нас, обошла и ускользнула вперед…»

Мысли Грасса о прогрессе (его сравнение с улиткой), как и о месте человека в окружающем мире (лес, животные, вообще природа), — всё это, хотя и очень отдаленно и опосредованно, каким-то странным образом перекликается с представлениями Льва Толстого, высказанными, к примеру, в его «Исповеди».

Что касается крыс, у Грасса была ранняя пьеса, из первых его сочинений 1950-х годов, которая называлась «Наводнение». Там уже появляются целых две крысы — Штрих и Перле. По сравнению с людьми, которые во время наводнения обнаруживают полную неспособность к действию перед лицом природной катастрофы, крысы, говорил Грасс, ведут себя как «настоящие реалисты». «Мы всегда говорим о времени после катастрофы. И потому в следующую катастрофу мы вваливаемся спотыкаясь», — говорил Грасс.

В его новом романе Крысиха тоже выступает как «настоящий реалист». Ее точка зрения предельно ясна: человечество обречено, оно само себя загнало в тупик, и вопрос о его существовании предрешен. На своем крысином жаргоне она неутомимо изрекает свою главную мудрость: «Конец вам, конец!» и «Ваша история

завершена!» Она неустанно вещает: «Все! — говорит она. — Вы были когда-то, были, теперь воспоминания о вас — пустое. Никогда уже вы не будете ничего определять! Все перспективы для вас исчезли — вас больше нет, и это безвозвратно. Да и пора!» Назойливая собеседница рассказчика уверена: «В будущем останутся только крысы».

Впрочем, Крысиха не столько злорадствует, сколько напоминает, не без сожаления, как весь крысиный род пытался предостеречь людей и помочь им выжить. В знак предупреждения о грозящей гибели человечества крысы устраивали гигантские шествия по городам, парализовали движение на дорогах, стараясь привлечь к себе внимание. Даже облака на небе принимали «крысиное обличье», заставляя людей на земле гадать о причинах этого таинственного явления.

Но, занятые сиюминутными делами, погруженные в свои эгоистические заботы и проблемы, люди не желали задуматься, не смогли вовремя истолковать знаки, подаваемые проницательными спутниками человеческого рода. Разочарованные поведением людей, крысы всё больше сомневаются в их будущем и готовятся потихоньку к жизни в обесчеловеченном мире: прокладывают подземные ходы, устраивают лабиринты, бункеры, делают запасы.

Грассовская антиутопия свидетельствует о настроениях, которые испытывал, конечно же, не один только автор «Крысихи». В июне 1985 года, незадолго до выхода своего романа, Грасс говорил: «Мы, сегодняшние, оказавшись перед лицом возможности окончательного уничтожения, рухнули бы в бездну, если бы цеплялись за “Принцип надежды” (так называлась знаменитая книга философа Эрнста Блоха. — *И. М.*)… Тот, кто основывает свое существование на надежде, теряет всякую опору, если эта надежда окажется иллюзией. В нашей ситуации я могу рекомендовать только позицию Камю, позицию Сизифа, защищенную от разочарования и циничной безнадежности. Абсурдная ситуация человека, как ее описывает Камю, позволяет оставаться деятельным, даже если нет никакой надежды. Блох всегда будет оставаться интересным и побуждать к размышлениям, но помочь он может лишь в том случае, если мы будем читать его глазами Камю».

Мы видим, как часто возвращался Грасс к французскому автору и его «Мифу о Сизифе». В «абсурдной ситуации», о которой разглагольствует в романе Крысиха, эта притча действительно более чем уместна.

В значительной части романа безраздельно хозяйничает Крысиха. Такая очуждающая инстанция, такой неожиданный угол

зрения открывают перед повествователем возможность своеобразной, нетрадиционной интерпретации того положения, когда мир оказался действительно на грани полной катастрофы. Давний спутник и недруг человеческого рода, Крысиха вершит над ним беспощадный суд, предъявляя все грехи и ошибки, опасные заблуждения и иллюзии как первопричину ужасных бед, как источник грядущих катастроф.

Главное обвинение: люди не желают делать выводы из истории, ничему не учатся, всё топят в словах и в довершение всего отказываются от высочайших достижений разума, дискредитируют лучшие традиции Просвещения. Результатом становится то, о чем Крысиха говорит в самом начале: «Вы больше ничего не решаете! Вас больше нет!»

В интервью 1986 года собеседница Грасса назвала роман «Крысиха» «провокацией», потому что автор превращал литературу в нечто, «алармирующее» общественность, то есть действующее как сигнал тревоги. Грасс объяснял, чего он хотел достичь своей книгой. Его цель, говорил он, вытекает из диалога, идущего через весь роман, из двух позиций, вступающих в этот диалог и показывающих соответственно две возможности. Одна — это позиция Крысихи, которая утверждает: «Вас больше нет». Через всю книгу она вещает из постчеловеческого мира. И хотя она движима чувством привязанности к людям, проку от этого мало, ведь их больше нет. А вторая — это позиция человека, рассказчика, повествователя от первого лица. Я, которое не соглашается, которое хочет доказать, что люди еще существуют, что они хотя и в опасности, но еще здесь, они по-прежнему держат всё в своих руках… Это, говорил Грасс, не Апокалипсис, не мрачные картины Иоанна Богослова. Ужасная судьба не является роковой, нет книги за семью печатями. Всё — дело рук человеческих. В том числе и саморазрушение человеческого рода. И предотвратить его может тоже только человек… Нельзя говорить, что всё предрешено «сверху» как рок, от которого не уйти. Мы можем избежать трагедии, если будем деятельны, если будем против… В том же интервью на вопрос, является ли «Крысиха» призывом покончить с безумием гонки вооружений, предостережением автора, Грасс ответил коротко: «Я не собираюсь своей книгой навязывать какие-то назидательные мысли и не хочу создавать лженадежд».

И тем не менее Грасс убежден, что средствами литературы, то есть создавая «иные реальности, антимиры», можно давать обществу важные импульсы. От книг, которые он, по его словам, «писал параллельно времени», то есть актуальных, злободневных произведений, как «Из дневника улитки», «Под местным

наркозом», «Головорожденные», а следом и «Крысиха», «всегда исходят такие импульсы, потому что затронутые проблемы просто не дают покоя».

Крысиха, пояснял автор, с самого начала сожалеет о саморазрушении человеческого рода. Задним числом крысам становится жаль людей, с которыми они всегда жили вместе и которым «подражали». После исчезновения людей начинаются крысиные войны, опять же потому, что крысы подражают человеческому поведению. Но повествовательная перспектива в романе всё время меняется. Рассказчик повторяет фразу: «Крыса, которая мне снится». А потом, в последней трети, Крысиха заявляет: «Всё наоборот, это вы снитесь нам, вас уже вообще нет!» Это, говорил Грасс, и есть «катастрофический поворот к концу романа. Когда она это говорит, для нас, сегодняшних, подтверждается то, что я сказал вначале: в наших руках остановить этот процесс уже начавшегося саморазрушения человеческого рода».

Человечество, с горечью замечал Грасс, находится «в бессознательном состоянии». Оно вытесняет очевидное, факты, не желает признавать их. И «если литература может способствовать тому, чтобы снова и надолго вернуть человечеству сознание, то это та функция, которую я приветствую…».

На обсуждение в романе ставятся, таким образом, главные философские, политические, нравственные вопросы. Поданные в столь своеобразном, парадоксальном преломлении, они должны будоражить сознание, стимулировать общественную дискуссию. Грасс не был бы самим собой, если бы не нашел — как находил всегда — способ посмотреть на известное, ставшее уже привычным, с абсолютно неожиданной, шокирующей стороны, если бы не выбрал ракурс, позволяющий увидеть пусть и не все стороны действительности, но зато в ярком, мощном, причудливом свете.

Нельзя не оценить мобилизующей силы избранной Грассом художественной оптики: болевой шок как средство исцеления. Крысиное царство «постгуманной эпохи» — страшное, но отрезвляющее предостережение. В этом видится главный смысл романа: негативная утопия призвана встревожить, напомнить о грозящей гибели, не вселяя пустых надежд и розового оптимизма. «Воспитание человеческого рода», о котором и иронически, и всерьез говорится в романе, — вот, собственно, цель и смысл повествования. Хотя сам автор, чуждающийся патетических определений, вряд ли именно так захотел бы охарактеризовать свой замысел. И всё же речь, несомненно, об этом: заставить современников задуматься у той последней черты, к которой они

приблизились, напомнить о необходимости по-иному мыслить, по-иному вести себя, по-иному выбирать ценностные ориентиры.

Как ни сомнительны для Грасса нравственные апелляции к современникам, сколь ни слаба ставка на изменение морального климата с помощью слов, всё же как раз на это рассчитывал и сам писатель, и его полномочный представитель в романе — Рассказчик.

Грасс комментировал: «Крысиха повествует со своей позиции, она сообщает, как всё получилось… Крысы многократно подавали предупреждающие знаки, но люди их игнорировали». И есть другая, как уже говорилось, отрицающая позиция, то есть рассказчик, человек, который в доказательство существования людей, например, включает третью кнопку телевизора и говорит: «Видишь, Крысиха, оно еще показывает, значит, мы, наверное, еще есть, мы держим всё в своих руках».

Обе возможности, обе точки зрения в книге борются друг с другом. Только к концу эти два повествовательных потока сходятся и возможность уничтожения человеческого рода уже становится фактом… Рассказчик оказывается побежденным. Это входит в сферу ответственности автора: «У меня кончились аргументы в пользу человеческой позиции… Крысиха оказалась более убедительной…»

Грасс писал: «Литература не в состоянии сдержать соскальзывание в пропасть. Но своими средствами она может обратить внимание людей на то, что существует угроза такого соскальзывания. То, что вытеснено, она может довести до сознания читателей. Как потом действовать — это другой вопрос. Мой скепсис и пессимистическая оценка происходят от того, что не совершается никаких решительных шагов, даже несмотря на знаки близкой катастрофы, которая грядет в нашем собственном доме. Возьмем умирание лесов, тут мы переходим к банальной политике… Все превращается в болтовню, побеждают чьи-то интересы… Еще хуже обстоит дело в сфере вооружений… Автор может исходить только из реальности, в том числе политической реальности… И поэтому его аргументы — по сравнению с аргументами Крысихи — становятся все слабее и слабее…»

Крысы в романе возмущены: человек, придумавший космические корабли и множество других удивительных вещей, всегда гордившийся победами разума над тьмой и мракобесием, отныне решил «отказаться от разума». «Всё больше людей делают ставку на жизнь без разума», — констатирует Крысиха. Человечество ведет себя так, словно время, отпущенное ему, безгранично. Люди живут по принципу: «После нас хоть потоп», — демонстрируя беспредельный эгоизм и равнодушие к

согражданам и современникам. Крысиха фиксирует все пороки современной цивилизации: человечество раздираемо социальными противоречиями, миллионы детей на планете гибнут от голода, не изжиты болезни, нищета, безработица, национальный гнет, расовая нетерпимость. И конечно, первейшее место в перечне смертных грехов занимают неумение и нежелание жить в мире, извечная тяга к войнам, гонка вооружений. И заметим, всё это писалось еще до того, как столь очевидно вышли на первый план новые вызовы глобальной эпохи — терроризм, локальные и религиозные конфликты, участившиеся природные катаклизмы, недостаток ресурсов и т. д.

Непредвзятый свидетель, Крысиха подмечает то, что реально волнует миллионы людей в разных уголках земного шара, о чем с тревогой говорят публицисты и общественные деятели, ученые и практики. Она лишь гротескно заостряет, метафорически сгущает то, что пытаются прогнозировать авторы футурологических изысканий. По-своему держит в поле зрения и экологические и демографические проблемы, донимает повествователя своими суждениями об утрате морально-этических критериев, об опасной дегуманизации человеческих отношений. Настаивая на своих пессимистических предсказаниях, она в то же время осуждает сторонников «финалистских» теорий, этого «последнего мировоззрения» человечества, ибо такая точка зрения рождает чувство обреченности, пассивность и безразличие. Так же как неоправданное, не подкрепленное реальными мирными усилиями взаимное «обнадеживание».

С точки зрения Крысихи, человек предстает как «фактор ненадежности». Пожалуй, главное обвинение можно свести к одной формуле: безответственность. Проблема индивидуальной, общественной, всечеловеческой ответственности выдвигается здесь в центр интеллектуальной рефлексии. Люди хотели быть «свободными от страха, от забот, от грехов, от долгов и, главное, от ответственности». (Помните, как в «Собачьих годах»: «Все хотят забыть долги и вину»?) Более того, люди совершили нечто совершенно недопустимое, перепоручив жизненно важные решения технике (уже возникает слово «компьютер»).

Грасс признавал, что его роман — своеобразное прощание с оптимизмом в отношении прогресса (мы помним, что взгляд писателя на прогресс и раньше был весьма своеобразным — он выражен, к примеру, в произведении «Из дневника улитки»). Грасс говорил: «Для меня это тупик европейского Просвещения… Когда я думаю о своем поколении, которое в 1945 году нашло сплошные руины, то, несмотря на разруху, была перспектива. Не только восстановление. Была мечта о другой Германии… Были

надежды, они были реальны… В них был шанс». Но шло время, и Грассу было всё труднее разглядеть хоть сколько-нибудь реальную основу для надежды.

Конечно, рассказчик в романе продолжает сопротивляться констатациям Крысихи. «Нет, крыса, нет! Пока нас еще много! Пунктуально в новостях сообщается о наших достижениях. Мы задумываем планы, которые сулят успех. По крайней мере на какой-то срок мы еще здесь!..» Но крысы проникли повсюду — и к эскимосам, на Северный полюс, в пустыню Гоби, в Мекку и Иерусалим. Крысы, которых когда-то не взяли на Ноев ковчег, проникли и туда. И человечеству не избавиться от них, тем более что, как продолжает уверять Крысиха, человечества-то больше нет. «Ничто не напоминало бы о вас, если бы не мы», — внушает она рассказчику.

Еще в 1982-м, за четыре года до выхода романа, Грасс выступал в Риме в связи с присуждением ему премии Антонио Фельтринелли. «Современная действительность, — говорил он, — ставит будущее человечества под сомнение, подчас просто исключает его. День ото дня вокруг нас неуклонно растут нищета, голод, загрязнение воздуха, отравление вод — и арсеналы оружия, которое множится словно само по себе и способно уничтожить всех не один раз, а многократно…

Рим, где я выступаю сегодня, город огромного исторического значения, ассоциируется теперь в нашем сознании с Римским клубом[2] и его докладами. Для нас эти объективные доклады — откровение. Нет, не кара богов угрожает нам. Не Иоанн Богослов рисует нам мрачные картины, предрекающие всеобщую гибель, не какие-либо гадания чернокнижников служат нам оракулом. С объективностью, соответствующей нашему времени, нам предъявляются колонки цифр, в которых суммируется смертность от голода, статистические данные, характеризующие рост нищеты, таблицы, куда сводятся экологические катастрофы, безумие как результат вычислений. Апокалипсис как итог бухгалтерских расчетов. Оспаривать можно разве что знаки, стоящие после запятой, но вывод неопровержим: уничтожение человека человеком началось.

Я полагаю, что вера ученых в будущее как гарантированную арену развития если и не утрачена окончательно, то несомненно поколеблена, а потому надеюсь, что буду говорить от имени всех лауреатов, когда попытаюсь вкратце изложить, что я думаю сегодня о своем ремесле писателя, и поставлю под вопрос литературу и самого себя…»

История литературы, говорил Грасс, это также история побед книги над цензором, поэта над властелином. Иными словами,

литература была уверена, что у нее есть надежный союзник: как ни скверно ей приходилось, будущее оставалось на ее стороне. (Заметим, что именно такое жизнеощущение выражено, к примеру, в повести «Встреча в Тельгте», где, несмотря на сгоревший Манифест, на ужасы войны и разрухи, у писателей остается надежда.) «Литература могла делать ставку на время. Она не теряла веры, что отклик на слова и фразы, стихи и мысли, выраженные в прозе, возникнет через десятки, а может быть, и через сотни лет…

Так было до сегодняшнего, а точнее — до вчерашнего дня. Ведь угроза утраты будущего, нависшая над человечеством, свела непоколебимую доселе уверенность литературы в своем бессмертии к беспочвенным притязаниям… Еще не решено, есть ли у нас будущее, но мы на будущее уже не рассчитываем. Та же самонадеянность, которая дает человеку способность уничтожить самого себя, грозит сегодня, прежде чем опустится ночь, помрачить его рассудок, обречь на осмеяние любую утопию, любую мечту о лучшем будущем, а следовательно, и провозглашенный Эрнстом Блохом “принцип надежды”…»

Грасс и в этой речи возвращался к своей излюбленной теме безнадежного, но необходимого действия, иначе говоря, к Сизифу в варианте Камю, хотя напрямую на него не ссылался. Он говорил: «Я буду продолжать писать, несмотря ни на что, потому что я не могу иначе, потому что я не в состоянии отказаться от творчества… И тем не менее в той книге, которую я хочу теперь написать (речь идет о «Крысихе». — *И. М.),* я не смогу больше притворяться, что уверен в реальности будущего. Мне придется написать о прощании со всем, что повреждено, о прощании с израненной правдой, с нашим разумом, который создал все сущее на свете, а сегодня может обратить все сущее в ничто.

Все мои книги до сих пор были подчинены времени или как-то осмысляли его. Я писал как человек своего века, пытаясь противостоять течению времени. Прошлое требовало, чтобы я бросил его на дорогу современности и тем заставил ее споткнуться (эту фразу читатель уже не раз встречал, но Грасс некоторые особенно важные для него мысли любил повторять, иногда слегка варьируя. — *И. М.*). Надо было, считал я, освободить территорию от нагромождения древних камней, вновь и вновь очищать действительность от приставшей к ней шелухи. Задача эта казалась мне бесконечной — сколько мертвых! Даже там, где жизнь могла бы дать простор радости и волю наслаждению, ее омрачали тени великих преступлений, тени, неподвластные даже самому времени».

В заключение своей речи Грасс напоминал, что ответы на

вопросы, которые в такой сложной ситуации ставит перед человеком жизнь, надо было «дать давно. Мы уже опоздали. Да и я не могу дать четкого ответа. И всё-таки, несмотря на собственную растерянность перед лицом будущего, я знаю: оно вновь станет возможным только в том случае, если мы, гости земного шара, найдем ответы, выполним свой долг перед природой и перед собой — избавим друг друга от страха путем всеобщего и полного разоружения».

Мы так подробно процитировали эту речь Грасса, потому что она наиболее точно и лаконично выражала его жизнеощущение 1980-х годов, когда задумывалась и писалась «Крысиха». Его речь — это публицистическая формула того, что в аллегорически-гротескном варианте предстает, переливаясь всеми красками авторской фантазии, в его романе.

Мысль об ответственности, хотя и возникающая в специфически грассовском, ироническом, почти пародийном ракурсе, тем не менее составляет важнейший подтекст повествования. Ведь именно неспособность «учиться на ошибках», нежелание нести ответственность приводят к тем катастрофическим последствиям, которые предрекает Крысиха. С ее помощью в воображение повествователя врываются чудовищные картины «постгуманной» эпохи: обезлюдевший мир, печальные серые долины, покрытые мусором и ржавым ломом, и только уцелевшие предметы обихода, оставшиеся без присмотра вещи, «орды пустых канистр» еще напоминают о том, что здесь обитали люди.

Взволнованный крысиными пророчествами рассказчик не может спастись от страшных видений: гибнущие в огне матери с грудными младенцами, превращающиеся в пепел школьники вместе с учителями, исчезающие в атомном пламени новобранцы, дающие присягу. И словно в насмешку над истребленным человечеством стоят в целости и сохранности здания банков и церкви, подземные гаражи и казармы, сияют нетленной красотой готические соборы и барочные фасады.

Как тут не оценить памфлетную горечь воображаемой речи «в защиту нейтронной бомбы», которую рассказчик, потрясенный этим убийственным зрелищем, адресует депутатам бундестага! Стоит ли отныне считать бомбу бесчеловечной? — иронизирует он. Ведь, «за исключением людей и других живых существ», почти ничего не погибает. Не справедливее ли говорить о «культуроохраняющей» функции нейтронной бомбы, более того, о ее «художественном характере»? Не важно, что не останется никого, кто мог бы восхищаться шедеврами. В конце концов, искусство, как и свобода, «требует жертв».

И как своего рода абсурдистский апофеоз возникает в романе образ человеко-крысы, или крысо-человека — гибрида, которому «принадлежит будущее». Задуманные еще в «гуманное» и реализованные в «постгуманное» время, человеко-крысы — плод бурного развития генной инженерии, названные в честь знаменитых генетиков, нобелевских лауреатов, «уотсон-криками». Эти белокурые существа ростом с трехлетнего ребенка собираются в колонны на улицах родного города Грасса Данцига, ныне Гданьска. «Они идут прямо, в ногу. О Боже! Они маршируют».

Трудно не вспомнить здесь чапековских саламандр: ведь и чешский писатель, по его словам, писал антиутопию о «гибели человеческой цивилизации». Его «Война с саламандрами» (1936) тоже включала в себя сатиру на фашизм, милитаризм, соединяя элементы политического памфлета с притчей, антиутопии с пародией на обесчеловечение общества и обезличение человека. Вслед за Чапеком Грасс мог бы сказать, что написать свой роман его заставило «сопоставление с человеческой историей, притом с историей самой актуальной», что он населил фантастический мир своего романа крысами, как Чапек — саламандрами, «потому что думал о людях».

Но конечно же «Война с саламандрами» писалась в другую эпоху. Роман проникнут убеждением, что саламандры погибнут, вымрут и хотя еще долго будут отравлять мир своим смертоносным ядом, всё же они обречены: постепенно жизнь восстановится. Но тогда речь шла о фашизме и была надежда, что он будет побежден. Грасс писал в иной исторической ситуации, когда, по словам писателя, под сомнение поставлено само будущее человечества. В романе, говорил Грасс еще в период работы над «Крысихой», он не сможет больше притворяться, он уверен в реальности будущего.

Правда, безграничный пессимизм крысиных прогнозов — не единственная возможность толкования будущего, предлагаемая в этом произведении. Как уже отмечалось, с Крысихой спорит рассказчик. Воображая себя в капсуле последнего, чудом уцелевшего космического корабля, одиноко вращающегося над изуродованной до неузнаваемости планетой, он настойчиво пытается возражать Крысихе, противится изо всех сил идее тотального уничтожения. Он заклинает, умоляет жестокую собеседницу сгинуть, избавить его от кошмарных видений, от зрелища вселенской катастрофы: «Прекрати! Хочу проснуться! — кричал я… — Но она деловито продолжала отчитываться о минувших временах…»

Сложная оптика романа во многом определяется самой идеей

спора — диалога, хотя и неравноправного, где последнее слово остается за Крысихой. К тому же существует как бы двойное опосредование: Крыса, которую воображает рассказчик, сама воображает рассказчика, ибо его, как и всех прочих жителей земного шара, уже не существует в природе. Последнее, впрочем, не мешает повествователю протестовать против безапелляционности своей партнерши.

Другое дело, что от этих протестов и заклинаний, от самой системы аргументации мороз по коже подирает не меньше, чем от Крысиных прорицаний. К тому же контрдоводы рассказчика носят во многом пародийный характер: «Мы еще действуем, у нас назначены деловые встречи — с финансовым управлением, с зубным врачом, например. И отпускные путешествия, и билеты на самолет заказаны… Мы бодры и полны новых идей. Всё должно стать лучше, да-да, человечнее». Насколько мало надежды в этом «да-да», ясно каждому. И раз от разу пафос возмущения рассказчика становится всё более хлипким и в протестующие возгласы закрадывается нотка опасного автоматизма — похоже, рассказчик как бы по инерции еще не соглашается, но внутренне сдался и признал неизбежность осуществления роковых пророчеств. И хотя он всё еще пытается из своей космической капсулы помочь людям, хотя еще не может полностью отказаться от надежды, его сопротивление ослабевает: можно сказать, что в споре с Крысихой он терпит поражение.

В интервью итальянскому журналу «Эспрессо» автор закреплял основные мысли, высказанные по поводу романа: «В книге обе эти возможности — истребление и спасение — одновременно находятся на чаше весов. Одерживает верх то одна, то другая, и лишь в конце две линии рассказа совпадают, и тогда возможность уничтожения рода человеческого становится более очевидным решением…» В непрекращающемся споре Крысиха одерживает верх над человеком.

Остальные сюжетные линии романа так или иначе подчинены главой, условно говоря, «апокалиптической». Одна из этих линий продолжает мотивы предыдущего романа Грасса «Палтус», где автор затрагивал тему, весьма актуальную для 1970-х годов и во многом определившую читательский успех, — тему женской эмансипации на фоне метафорически трактуемой истории немцев и всего человечества. Грасс, иронически оценивая феминистское движение, всё же видит в женщинах альтернативу «мужскому миру», построенному на непримиримых противоречиях и не способному к их бесконфликтному урегулированию. Уже в «Палтусе» вся человеческая история представала как постоянное чередование войны и мира, вечное повторение циклов созидания

и разрушения.

В «Крысихе» подхватываются, хотя и в ограниченном и трансформированном виде, некоторые элементы сюжета и представления о развитии человечества, о роли научно-технического прогресса, высказанные в «Палтусе». Исследовательское судно «Новая Ильзебиль» с пятью женщинами на борту, изучающими поведение медуз в Балтийском море, их возрастающую плотность, мешающую туризму и рыболовству, ищет Вине́ту, таинственный город, опустившийся, по преданию, на морское дно. Итак, перед нами чисто женская команда, члены которой именуются Капитанша, Штурманша, Повариха… Капитанша Дамрока — органистка и поклонница Баха, руководит экипажем, направленным на Балтику неким Институтом исследования моря, находящимся в Киле. Женщины управляют кораблем, занимаются исследовательскими работами, а в свободное время разговаривают, размышляют о жизни и вяжут.

Последнее особенно важно: «Женщины со спицами в руках» — образ ненарушенного мирного хода вещей, последняя сила, противостоящая распаду. «Вяжущие женщины» — символ не загубленного еще мира. Они «шевелят спицами против грозящего Ничто», против «убегающего времени». С тех пор как стало ясно, что жизнь может иссякнуть, а конец «лишь откладывается день ото дня», только женщины еще сопротивляются небытию, они одни еще могли бы создать разумный миропорядок. Палтус, который раньше служил только мужчинам, а теперь хочет служить только женщинам, предупреждает команду о приближающемся конце света. Но поздно…

Другая параллельная линия связана с мотивами самого известного романа Грасса «Жестяной барабан». Оскар Мацерат, замечательное порождение грассовской фантазии, вновь оживает в «Крысихе». «Итак, я зову: “Хэлло, Оскар!”» И вот он тут как тут. В лакированных туфлях, со своей виллой в предместье и роскошным «мерседесом». С тех пор как он был пациентом специального лечебного заведения, из которого и вел свой рассказ, прошло тридцать лет, и ему теперь шестьдесят.

Маленький горбун стал кинопродюсером, возглавляет фирму по производству видеофильмов под названием «Пост футурум» («После будущего») и специализируется на футурологическом бизнесе — снимает заранее то, что произойдет потом. Он заметно постарел, и его безупречно загорелую лысину окружает серебряный венчик. Он еще сохраняет следы былой экстравагантности — носит очки в золотой оправе и множество колец на коротких пальцах, любит окружать себя на приемах самыми высокими женщинами. Но в остальном ведет себя

сообразно возрасту и обозначившимся болезням. Хотя на фоне того, прежнего, Оскара, поразившего воображение читателей, Оскар постаревший уже не кажется столь ярким и выразительным, но и он дает повествованию импульс, позволяя в весьма своеобразном ракурсе поставить важные вопросы прошлого Германии и будущего человечества.

С появлением Оскара повествовательная перспектива, угол зрения в романе заметно усложняются: происходящее уже не просто комментируется Крысихой, возникающей в сновидениях рассказчика, кружащего над землей в своей космической капсуле, но и предстает в преломлении кинокамеры, в том видеофильме, который снимает Оскар.

Катастрофа застает его в Польше, в родных местах — в доме бабушки Анны Коляйчек, празднующей 107-летие. Из всей почтившей ее родни, собравшейся на юбилей, да и вообще из всего населения земного шара суждено уцелеть именно старухе Коляйчек, под многочисленными юбками которой любил прятаться Оскар в бытность свою героем «Жестяного барабана». Так и остается она, волей автора и вопреки крысиному диктату, одна среди мертвых в своем старом кресле, а под юбками ее — ссохшийся до размеров Мальчика-с-пальчика Оскар в своих неизменных лакированных туфлях…

С Оскаром связаны значительные страницы романа, важные для понимания ситуации в ФРГ. По словам автора, Оскар — «типичный продукт 50-х годов… Он был как бы отодвинут, надолго забыт, но сейчас вновь присутствует. Ведь теперь, в 80-е годы, мы имеем дело с последствиями ошибочных решений 50-х». Вся история ФРГ и шире — Европы, мира предстает как результат политических деформаций 1950-х годов, лжи, возведенной в ранг государственной политики. И Оскар, ставший «обычным налогоплательщиком и свободным предпринимателем», оказывается подходящим «медиумом» для передачи мыслей Грасса на эту тему. Бизнесмену Оскару адресованы вопросы: что он думает о гибели лесов, как оценивает опасность «омедузивания» Балтийского моря, где, по его предположению, находится затонувшая Винета, эта своеобразная балтийская Атлантида, считает ли он, что скоро наступит конец?

1950-е годы, по общему мнению Оскара и рассказчика, — это «десятилетие обмана». Оскар считает, что, в сущности, 50-е «не кончились. Мы всё еще питаемся заложенным тогда обманом. Это был солидный обман!».

Грасс вводит в роман фигуру художника Мальската — и это еще одна сюжетная линия, которая проходит через всё действие. Во времена Гитлера Мальскат успешно занимался

фальсификацией готических фресок. Умело затирая свежую краску, он создавал «старинные» изображения, которые призваны были свидетельствовать в пользу первородства германской расы. На основе его фресок пишутся трактаты, создаются теории, обосновывающие изначальное превосходство немцев. Так вся история арийского духа, вся нацистская историография предстает как сплошная фальшивка.

Но настоящим фальсификатором был не Мальскат, а те, кто восхищался нордическими типами на намалеванных им изображениях, кто после войны, на ходу перекрасившись, зажил в почестях и довольстве: «Вина и трупы хорошо упрятаны в их погребах».

1950-е годы в романе — «десятилетие обмана», время «невинных овечек» и «убийц на государственной службе», время подделок, ставших стилем жизни. Хотя в это время мир восхищался немецким «экономическим чудом», для Грасса это годы, когда позорное прошлое спешили вытеснить из памяти, когда вновь начинало процветать националистическое высокомерие и воцарялась сонная одурь, освобождавшая от размышлений, вины и раскаяния, когда вновь поднимал голову милитаризм.

В художественной структуре романа история Мальската обретает смысл, выходящий за рамки вставного эпизода: кризисная ситуация в мире, угроза катастрофы предстают как результат обмана и фальсификаций на уровне мировой политики, как прямое следствие губительных, непризнанных ошибок и опасных решений послевоенной поры.

Но наиболее глубокой и в художественном отношении продуктивной является та часть повествования, которая, перекликаясь с мотивами сказок братьев Гримм, касается проблем экологических и тесно связанных с ними политических и нравственных. Оскар Мацерат снимает фильм под названием «Лес», или «Леса братьев Гримм». Он торопится со съемками, пока лес еще не окончательно истреблен: надо оставить хоть какой-то «документ». Это должен быть немой фильм, ибо «умирая, лес говорит сам за себя».

Без леса человек беден, жизнь неполноценна — эта мысль, давно уже занимающая Грасса и не раз выраженная в его публицистике, проходит через весь роман. Лес как часть природы, как важная часть самой жизни находится под угрозой — кислотные дожди, промышленные отходы, загрязнение воздуха. Но лес — не просто легкие городов, восстановитель душевного и физического здоровья. В художественной системе грассовского романа это еще и обиталище сказки, а без нее жизнь скудна,

невыносима и попросту немыслима.

В ткань романа вплетены, что нередко у Грасса, стихи, метафорически обобщающие сказанное в прозе. Вот, к примеру, строки о лесе и сказке:

Лес умирает
Из-за людей,
И потому убегают сказки.
Не знает веретено,
Кого ему уколоть.
И руки девушки-безручки
Не могут обнять дерево.
И третье желание остается невысказанным.
И Король Дроздобород ничем уже не владеет.
И дети не могут заблудиться,
И число семь означает всего лишь семь.
И раз из-за людей погибает лес,
Сказки пешком уходят в город.
И конец у них плохой.

Такова взаимосвязь: без леса нет сказки, без сказки — жизни. Гибель леса — трагедия человека, символ смерти всего живого. Сказка в романе переплетается с реальностью. В фильме, который снимает Оскар, сюжеты гриммовских сказок соединяются с кадрами действительности ФРГ, с недавней историей, с катастрофическими видениями будущего.

Дети федерального канцлера, появляющиеся вместе с ним на съемках фильма, где для сановного визитера выстраивают вместо гибнущего леса искусственные декорации, превращаются в Гензеля и Гретель; они же современные панки, они же действующие лица ранних романов Грасса. Сказочные персонажи возникают среди современных реалий, на фоне коптящих заводских труб, бетономешалок, автомобильных пробок на дорогах. Строительные и промышленные боссы, принадлежащие к власти, сидят за длинным столом переговоров — у них достаточно «тысячных банкнот», чтобы на месте лесов возникли роскошные виллы и заводские строения. «Потому-то и погибает лес. Он подыхает публично». К небу еще устремлены прямые, но безнадежно больные, умирающие деревья — «трупы деревьев». В мертвом лесу еще «дремлет принцесса», но всё вытесняют ядовитые отходы, ржавый железный лом…

Напряженные, драматические отношения между человеком и окружающей средой — предмет озабоченных раздумий ученых, экологов, философов, публицистов. Проблема волнует всех,

кроме банкиров с большим количеством крупных купюр. Возникла даже специальная наука, названная экологической этикой, вошли в употребление такие понятия, как экологическая совесть.

Проблема нравственной ответственности охватывает уже не только систему межличностных отношений, но и сферу «внечеловеческую». У Грасса отношением к природе всё ощутимее проверяются и моральные нормы общества, и нравственный облик личности. Тревога, вызванная разрушительными процессами в сфере экологии, находит выражение в мировой литературе того времени, в самых выдающихся ее произведениях — назовем, к примеру, Чингиза Айтматова и Валентина Распутина. Трагическое противоречие, возникшее между достижениями научно-технического прогресса и возрастающей опасностью экологической — не говоря уже о ядерной — катастрофы, издержки сверхинтенсивного антропогенного воздействия на окружающую среду, обозначившийся диссонанс между «технической цивилизацией» и сохранением накопленных духовных и культурных богатств — все эти вопросы, в последние десятилетия прошлого века (да и сейчас!) во многом определяющие характер философских дискуссий, самым непосредственным образом сказываются на развитии литературы с ее особым интересом к проблемам морально-этического плана.

В романе Грасса сказочно-экологическая линия имеет особое значение, ибо ставится в прямую связь не просто с состоянием общественного сознания, но и с угрозой самому существованию человека на земле. Нарушение экологического баланса и сопровождающие этот процесс нравственные утраты понимаются как одна из причин глобальной опасности, нависшей над человечеством.

Свою тревогу по этому поводу Грасс высказывал еще в «Палтусе», но наиболее отчетливо в публицистических выступлениях. В 1984 году он участвовал в дискуссии деятелей культуры и науки ФРГ, посвященной проблемам сохранения лесов. Речь шла о том, что значит лес для культуры, прежде всего культуры немецкой с ее мошной романтической традицией, для будущих поколений, для выживания человеческого рода.

В ходе беседы Грасс вспоминал знаменитые строки Брехта о том, что в определенных исторических ситуациях «разговор о деревьях» может быть «преступлением», ибо включает в себя умолчание стольких преступлений. Слова Брехта означали, что «разговоры о природе» как бы сами по себе слишком «невинны», они отвлекают от серьезных политических проблем. Грасс вспоминал эти строки, чтобы прийти к выводу, что в наше время

«разговор о деревьях» уже не означает отказа от обсуждения проблем, вызывающих всеобщую тревогу, глубоко волнующих весь мир. В той же беседе Грасс говорил и о связи между лесом и сказкой, которая, по его убеждению, жизненно необходима современному человеку, ведь в сказке «живет реальность, просвечивают история и исторические перемены».

Говорилось это в процессе непосредственной работы над «Крысихой». Персонажи гриммовских сказок, действующие в романе, глубоко опечалены опасностью, нависшей над их главным обиталищем. Плачут Белоснежка и семь гномов, Ведьма и Рюбецаль, Красная Шапочка и Волк. Только Гензель и Гретель утешают остальных; они знают, как спасти лес, — пойти к братьям Гримм, которые заняли министерские посты в Бонне. «Сопротивляйтесь, — призывают Гензель и Гретель. — Еще не поздно». Братья Гримм, столь уважаемые Грассом, еще окажутся героями его книги, вышедшей в 2010 году, — «Слова братьев Гримм».

Какое-то время сказке еще удается продержаться, погрузив в сон канцлера с его министрами, экспертами, тележурналистами и полицейскими. В Бонне Якоб Гримм, поддерживаемый братом, борется против коррумпированного правительства, промышленных и финансовых магнатов и прочих крупных боссов. На время «сказка захватывает власть». Люди устраивают демонстрации, на транспарантах написано: «Вся власть сказкам! Мы требуем сказочного правительства! Пусть правят братья Гримм!»

Но победу одерживают противники природы. Генералы приказывают арестовать братьев Гримм. Сказочных персонажей, приехавших на старом «форде» в столицу с петицией, преследуют полицейские с автоматами. В лесной избушке, где собрались герои сказок, начинается паника. Рюбецаль, Храбрый портняжка и Стойкий оловянный солдатик готовятся к бою. Но машины, похожие на драконов, уничтожают всех. Гензель и Гретель из своего убежища видят, как одерживают верх силы власти — «капитал, церковь, армия». Сказке уже не ожить.

Вот как комментировал эту линию романа сам автор: «Уничтожение леса не только наносит экологический и экономический ущерб, но и создает также совершенно новую ситуацию, в которой сказкам нет места. Дело в том, что как только лес умрет, сказочные персонажи лишатся отечества… Да, идея такова: если мы уничтожим леса, то человек, лишившись сказки, перестанет существовать. Человек без сказки — это нечто ужасное».

В сказочный пласт романа вводится и переосмысленная

автором средневековая немецкая легенда о гаммельнском Крысолове, обыгрываются различные ее варианты (согласно одному из них, в 1284 году некий авантюрист увел из города 130 детей; позднее этот сюжет соединится с легендой о дудочнике, уводившем под музыку крыс и мышей и однажды, в отместку за неуплату гонорара, увлекшем из города и его юных жителей. В песне Гёте «Крысолов» соединены оба этих мотива, здесь Крысолов еще и «детолов»: «По струнам проведу рукой, и все они бегут за мной»).

Исходный момент грассовской интерпретации — 1984 год, когда в Гаммельне готовятся отметить 700-летие Крысолова. Соединение легенд о нем, этот «противоречивый материал», связывается в романе с главными событиями нашего времени: «безумство 1284 года» сопоставлено «со страхом сегодняшнего дня», средневековая гаммельнская молодежь — с нынешними панками, «запутавшимися детьми» своего времени, которых страх вынуждает вести себя столь вызывающе.

Под пером Грасса средневековая легенда превращается в историческую параболу с вполне определенным назидательным смыслом. Легковерие, готовность толпы проглотить демагогическую наживку — вот основа успеха Крысолова, объясняющая, почему он стал «политической фигурой». «С тех пор крысоловы, хотя и звались они по-разному, вводили в заблуждение, в беду иногда целые народы — вот недавно, например, легковерный немецкий народ». Тогда Крысолов приписал вину во всех несчастьях не крысам, а евреям, «пока каждый немец не проникся верой в то, что знает, откуда пришло несчастье, кто его принес и распространил и кого поэтому надо созвать на свист дудочки и уничтожить, как крыс». Отвращение к крысам предстает при этом еще и как символ политической нетерпимости. Всегда, когда заходила речь о необходимости уничтожать еретиков и «не таких, как все», тех, кого причисляли к «неполноценным и к отребью», всегда при этом раздавались призывы «уничтожать крыс».

В переосмысленной легенде о Крысолове соединились, таким образом, давнее, многократно и страстно выраженное писателем неприятие всех форм политической и социальной демагогии, оболванивания, нетерпимости к «чужим», «другим» и мысль о неразрывности природы и человека, о необходимости спасти окружающую среду и тем способствовать выживанию человечества. «Я хочу обратить внимание, — говорил Грасс, — на новое пренебрежительное отношение к другим живым существам, к природе, к жизни. Если бы подобное пренебрежительное отношение не распространялось, то все эти безумцы, все эти

поборники “звездных войн” не могли бы выдавать свое безумие за прогресс и похваляться им».

Не менее отчетливо проступает в романе и другая, открыто формулируемая писателем мысль: боязнь конца света, которую испытывали люди в Средние века, была страхом перед чем-то неизбежным, что шло извне. Сейчас же — и это всячески подчеркивается и в романе, и в публицистике Грасса — гибель, как и спасение, зависит от человека. «Перед чумой люди были совершенно безоружны, они ничего не могли поделать; это была неотвратимая болезнь. Мы же можем сделать многое, чтобы побороть все, что сами спровоцировали».

Уточняя свою позицию, Грасс говорил, что представляет себе судьбы мира «не так, как Иоанн. Никакая мрачная судьба не была окончательно предначертана нам. Опасность самоистребления, которая угрожает нам сейчас, — дело рук человека. Но это значит также, что и устранение этой опасности должно быть делом рук человека».

Писатель видел серьезнейшую угрозу в отходе от традиций Просвещения. Он сам подчеркивал, что в романе содержится «критика процессов, означающих отход от Просвещения». При этом, правда, возникает противоречие между защитой этой линии традиции и неприятием идеи научно-технического прогресса, составляющей одну из основ просвещенческой идеологии, которая исключает взгляд на историю как на постоянную абсурдную смену повторяющихся циклов, сам по себе не новый в мировой философской мысли.

В романе возникают и отзвуки идей о «греховности» науки, повинной в тупиковых ситуациях человечества, о самодовлеющей роли техники, вырвавшейся из-под человеческого контроля. «Порочный круг европейского Просвещения» виделся Грассу в «низведении концепции разума к чистой технике». Это сказано там же, где настойчиво утверждается вера в могущество разума и силу просвещенческих традиций. Сходные мысли звучали уже в «Головорожденных». Совершенно очевидно, что при всей заметной непоследовательности писатель отвергает прежде всего плоский, поверхностный, примитивный подход к понятию прогресса. Он не принимает «концепции прогресса, которая нацелена исключительно на экономический рост» и при которой игнорируется вопрос о нравственном и духовном состоянии человека и общества.

Свой роман он называл «катастрофической книгой в катастрофический период». Писатель признавался, что сознательно пытался уберечь читателя от ложных иллюзий и безосновательного оптимизма, хотел передать свое чувство

страха. Это важная часть авторской программы воздействия. Чтобы были основания для надежды, считал он, нужны минимум два условия: объективный анализ ситуации и страх перед западней, в которую пытаются загнать человечество.

Грассовский рассказчик обращается ко всем: «Мне приснилось: нас больше нет». Итог своих размышлений он подводит в стихах:

Редко бывали мы столь едины.
Никто уже не ищет, кто, где, когда
Сделал ложный шаг.
И никто не спрашивает
О вине и виновных.
Ведь мы знаем, что виновен каждый из нас.
Довольные, как никогда, все мы
Бежим не в том направлении.

Крысы делают вывод, что людям «наскучила жизнь. По поводу будущего они острят, а Ничто стало для них тем, к чему стоит внимательно приглядеться. Каждое их действие пропахло бессмысленностью — запах, который для нас омерзителен».

Один из интервьюеров Грасса отмечал, что в романе не только человеко-крысы и крысо-человеки выглядят гротескно. И Крысиха, и рассказчик, который в своей космической капсуле рассматривает всё сверху, — это тоже гротескные фигуры. Конструкция книги, угол зрения, выбранный автором, подтверждают: он считает, что просвещение, если оно вообще возможно, может осуществляться только средствами иронии и сатиры. Грасс отвечал утвердительно: просвещение может быть действенным лишь в том случае, если не окажется скучным. «Оно было таким давно. Вспомните “Кандида” Вольтера. Это гротескно-фантастическая книга и тем не менее просветительская. Кандид тоже вырвался из катастрофы, из землетрясения в Лиссабоне».

Сказанное Грассом вполне соответствует его давней точке зрения, сформулированной еще до появления «Жестяного барабана»: «Передавать трагедию человека средствами комедии». Его образ мира «основан не на вере, а на понимании, скепсисе, сомнении», на отказе и от религиозных, и от политических утопий и догм.

Как и все романы Грасса, «Крысиха» вызвала бурные споры в немецкой критике. Многие в ФРГ подвергли роман сокрушительному разносу. Крайне правые и крайне левые были едины в яростном отрицании романа и злобном улюлюканье по поводу автора. Самой негативной была реакция тех, кто, по

словам Грасса, выйдя из молодежного движения конца 1960-х годов, в 1970-е утратил интерес к общественным проблемам. Литературу, полагали они, не следует вовлекать в обсуждение актуальных проблем современности. «Крысиху» стали использовать, таким образом, чтобы поставить в вину автору его политическую ангажированность.

Тот факт, что политически ангажированный художник, участвующий в просвещении общества, оказывается объектом клеветы и травли, свидетельствовал, по мысли Грасса, о том, что в обществе всё более заметным становится «отказ от демократических норм». В тот период многие деятели культуры ФРГ с тревогой отмечали, что на авансцене общественного сознания всё четче обозначаются концепции, почерпнутые из «арсеналов консервативной традиции», связанной со скептицизмом по отношению к европейскому Просвещению и опорой на идеи антипросвещенческой философии.

Анализируя эти процессы в статье, опубликованной в начале 1987 года еженедельником «Цайт», критик и публицист Ульрих Грайнер высказывался в том смысле, что серьезной опасностью для литературы ФРГ становится ее «периферийный характер», отказ от обращения к «центральным вопросам современности». Причину «полной деполитизации» и «антиисторизма» литературы он видел не в последнюю очередь в разочаровании интеллигенции в левых идеях и устремлениях 1960-х годов и в отходе от всякого участия в решении острых общественных проблем, а также в характере тогдашнего политического курса страны.

Такой взгляд соответствовал в значительной мере точке зрения Грасса по отношению к политике 1980-х. Добавим, что к этому времени уже ушли из жизни многие выдающиеся писатели, такие как Генрих Бёлль, Альфред Андерш, Уве Йонсон и др. Из «корифеев» оставались только Грасс и Зигфрид Ленц.

К тому же в Советском Союзе еще по-настоящему не началась перестройка, которая постепенно привела к тому, что стало возможным крушение Берлинской стены, а затем и объединение двух германских государств, но это уже совсем другая тема.

А пока, определяя духовную ситуацию в стране, он с горечью говорил о том, что времена, когда власть прислушивалась к мнению демократически настроенных литераторов, как это было при Вилли Брандте, миновали. Писатели стали жить разобщенно, «прежняя сплоченность исчезла», лишь очень немногие еще сохраняли запал, активно вторгаясь в общественную жизнь. За границей, говорил Грасс, и представить себе не могут, «как здесь обращались с Бёллем, как обращаются со мной. Бёлля всё это

попросту раздавило». Но, несмотря ни на что, признавался Грасс, он будет продолжать писать. Ибо задача литературы состоит, в частности, в том, чтобы «затыкать дыры», «устранять пробелы истории». Анализировать, заглядывать в будущее, беспощадно называть пороки и язвы, от которых страдает и которые создает человечество, иначе говоря, выступать в трудной, неблагодарной, но необходимой роли, — утверждал Грасс и добавлял: «Судьба обрекла меня на то, что к моим словам не прислушиваются». И всё же, всё же (как говорили писатели, собравшиеся во время Тридцатилетней войны в Тельгте)… «Я буду продолжать писать, — обещал Грасс. — И я не чувствую себя одиноким».

Литература, говорил Грасс в одной из своих речей, всегда уповала на будущее и видела важнейшую предпосылку своего существования в гарантированном праве на внимание грядущих поколений. Это давало ей силы пережить иго абсолютной власти, теологические и идеологические догмы, противоборство с деспотами и тиранами, преследования и темницы. Как бы скверно ей ни приходилось, какой удручающей ни была действительность, в итоге побеждала книга, побеждало слово. Угроза гибели всего живого, нависшая над человечеством, свела непоколебимую доселе уверенность литературы в своем бессмертии к «беспочвенным притязаниям». Вот почему писатель, по мысли Грасса, не может позволить себе замолчать.

Со сходными высказываниями выступали в те годы и другие писатели ФРГ, их коллеги в разных странах мира. Это не был алармизм, это было стремление способствовать созданию жизни, достойной человека, а для этого было очень важно «заполнить пробелы истории». Грасс много сделал для этого своими книгами. Впрочем, он не предлагал решений, ничего не навязывал, а лишь хотел предостеречь, напомнить о долге разума и ответственности.

Размышления об опасной ситуации, в которой оказалось человечество в 1980-е годы, стимулировали этический пафос литературы, способствуя формированию нового мышления, преодолевающего губительные стереотипы и предполагающего жизненную важность расширения «пространства доверия» между людьми и народами.

Но когда кончилась холодная война и исчезло напряжение, вызванное угрозой ядерной войны и противостоянием двух мощных военно-стратегических блоков, когда некоторые историки заговорили о «конце истории», незаметно подкрались новые смертельные опасности, возникли новые вызовы для глобализирующегося мира. Начало XXI века ознаменовалось чудовищной террористической атакой на Нью-Йорк, стоившей жизни нескольким тысячам людей. Терроризм, этнические

конфликты, региональные войны, ужасающие стихийные бедствия пришли на смену угрозе атомной войны. Впрочем, и ее призрак нет-нет да и возникнет, когда некоторые политики начинают употреблять угрожающую риторику тех лет.

Глобальные проблемы и резкие противоречия современности оказываются и ныне в главном фокусе борьбы идей, наиболее заметно влияя на умонастроения, позиции и деятельность западной интеллигенции. В этих условиях по-прежнему остро стоит вопрос о роли литературы в современном мире: быть ей стимулятором взаимопонимания или оружием «психологической войны», служить ли совершенствованию человеческого рода или содействовать политике конфронтации.

Может или не может литература улучшить мир? Давний вопрос, вокруг которого не раз вспыхивали дискуссии. Как и прежде, сегодня нет недостатка в голосах, напоминающих, что литература всегда стремилась предостеречь человечество, но ей это оказалось не под силу. И в самом деле, история не слишком располагает к оптимистическим выводам на этот счет. И всё же писатели упрямо отказываются рассматривать войну, голод, угнетение, насилие, тоталитаризм, разрушение природной среды, неисчислимые социальные язвы как неотвратимое метафизическое зло. Большинство из них полагает, что литература хоть и не обладает возможностью непосредственно влиять на события в мире, может тем не менее давать важные позитивные ориентиры, способствуя созданию атмосферы взаимного уважения между народами.

Уже своим жанром — антиутопия — роман Грасса в известном смысле продолжил череду знаменитых антиутопий XX века — назовем лишь «Мы» Евгения Замятина, «Прекрасный новый мир» Олдоса Хаксли, «1984» Джорджа Оруэлла. Мы не будем заниматься эстетическими и содержательными сопоставлениями, а остановимся лишь на последнем — романе Оруэлла. Дело в том, что дважды — с интервалом в три года — Грасс произносит речи, одна из которых называлась «Десятилетие Оруэлла» (1980), а вторая — «Десятилетие Оруэлла II» (1983). Если он в публичных выступлениях называл целое десятилетие именем английского писателя, и делал это дважды за короткое время, значит, роман задел его за живое, глубоко взволновал. Да есть ли люди, которые, прочитав «1984» Оруэлла, остались равнодушными, которых этот роман не потряс? Трудно представить себе таких людей.

Грасс писал: «Я помню точно: мне было двадцать четыре года, когда в начале пятидесятых роман “1984” вышел в немецком переводе. Незадолго до этого и чуть позднее я прочитал “Миф о

Сизифе” Камю и устрашающе проясняющую книгу одного польского автора: “Обманутое мышление” Милоша. Все три книги и их авторы оказали на меня решающее литературное и политическое влияние».

О Камю мы здесь говорить не будем — он уже упоминался неоднократно в связи с творчеством Грасса. Оставим пока в стороне и книгу Чеслава Милоша, как ни важна она оказалась для становления молодого писателя Грасса. А вот Оруэлл!

Грасс повторял: надо стремиться к тому, чтобы 1980-е годы не стали «десятилетием Оруэлла», чтобы не сбылось его «шокирующее видение будущего», в которое он помещает своего героя Уинстона Смита. Он говорил о политиках и ученых, которым следовало бы в свое время прислушаться к Оруэллу, но которые «отмахнулись от него и высмеяли: что он там себе напридумал, этот писатель!».

Конечно, признавал Грасс, было бы очень просто мерить этот роман о будущем его деталями, которые не сошлись, и «задешево его опровергнуть». Изображенный им Лондон не соответствует нынешней реальности и описанные им постоянно ведущиеся межконтинентальные войны трех равновесных мировых держав тоже пока еще не начались. Но в остальном!

«Многие угаданные Оруэллом тенденции подтвердились». Что бы ни происходило с нами, вплоть до самых простых вещей, говорил Грасс, отныне и в будущем связано с мировой политикой. Никакая ваша идиллия мирной безбедной жизни (даже когда речь идет просто о строительстве спортивного сооружения с бассейном) уже не гарантирована: «Мы находимся в десятилетии Оруэлла». Доминирующая идея этого десятилетия — «разоружение через вооружение» — заставляет Грасса вспомнить гениальное «двоемыслие» Оруэлла и его «новояз».

То, что военными делами занимается «министерство мира», а «полиция мысли», надзирающая не только за действиями человека, но и за его мыслями, именуется «министерством любви»; то, что лживая насквозь пропаганда подчинена «министерству правды», — всё это, считал Грасс, современный человек уже вкусил сполна: «Война — это мир. Свобода — это рабство. Незнание — это сила».

Эту точно уловленную и сформулированную Оруэллом изощренную ложь немцы если и не поняли, то ощутили сполна. А между тем именно немцы, говорил Грасс, нуждаются в правдивых и честных политиках, которые не вводили бы их в заблуждение с помощью «новояза»: «Именно потому, что Германия стала зачинщицей двух мировых войн и из-за Германии разделена Европа, долг нашего народа — избегать всякой демонстрации

силы… и доверять только тем политикам, которые показали себя способными к соблюдению мира».

Всё это писалось, думалось и произносилось в те годы, когда создавалась «Крысиха». Характерно, что героя романа Оруэлла, сильно боящегося крыс, пытают именно с помощью крысы. Человек как объект насилия, постоянного контроля, лишенный всех прав и всех свобод, — вот что самое страшное в романе Оруэлла. Помните, как герой пытается найти место в своем скудном жилище, где он мог бы оказаться хоть на миг вне контроля вечно надзирающей «инстанции»? Где его не мог бы увидеть Большой Брат. Разве это не есть самая страшная форма нравственного уничтожения раздавленного тоталитаризмом человека?

Грасс несколько раз повторял, как важно сделать всё, чтобы 1980-е не превратились в десятилетие Оруэлла, чтобы не сбылись его страшные предсказания, хотя временами и признавал, что они во многом сбылись.

Обе речи Грасс произносил в ходе избирательных кампаний, то есть они были напрямую связаны с политическими буднями и политическим будущим ФРГ. И тут Оруэлл оказался столь важен для Грасса. Он подчеркивал: «Название своей речи “Десятилетие Оруэлла” я пишу без вопросительного знака. Чтобы иметь право поставить этот вопросительный знак, нужна еще долгая просветительская, писательская и политическая работа». Вспоминая Оруэлла, Камю и Милоша, Грасс говорил, что они отразили «идеологически тоталитарное бремя двадцатого века». Для него важно, что Оруэлл видел «надзирающее за всеми государство, которого мы должны так опасаться».

Немцы уже жили 12 лет в тисках всё видящего и всё контролирующего монстра, каким был третий рейх. И не хотят, чтобы это повторилось. И в частности, именно потому они не хотят, чтобы их страна «превратилась в арсенал ракет среднего радиуса действия. Мы отказываемся становиться полигоном для обмена первыми атомными ударами». Мировая политика ядерного века в момент ее апогея, новояз и двоемыслие, так замечательно подмеченные Оруэллом, — это угрозы, которые ожидают человека, если он жестко не запротестует.

Всё сплелось воедино: «1984» и «Крысиха» — два отклика на угрозы внешнего мира, на подавление и обезличение человека, два порождения писательской фантазии, которые так хотелось бы видеть неосуществленными!

«Крысиха» не переведена на русский язык. Но зато Оруэлла может прочитать в России каждый, кто захочет. Ведь мы тоже жили в условиях двоемыслия и пользовались новоязом, многие из

нас тоже считали, что для того чтобы разоружиться, надо сначала как следует вооружиться, что мы должны писать, говорить и даже думать, как предписывают партия и правительство, что «железный занавес» — благо, ибо спасает нас от страшных язв западного мира. Мы считали (а многие продолжают считать), что всё так и должно быть. А тем, кто сомневался, особенно вслух, приходилось плохо. И мы вовсю пользовались новоязом, чтобы нами не заинтересовались «министерство любви» и «министерство правды». Так что трудно не разделить чувства, которые питал к Оруэллу Грасс, и трудно не понять его тревоги, выраженной в «Крысихе». Ведь он писал не только о немцах (хотя о них прежде всего), но и о нас тоже.

Глава VII
ЖЕРЛЯНКИ, КРАБЫ И МОЛОДЫЕ НЕОНАЦИСТЫ

В 1992 году вышла повесть Грасса «Крик жерлянки». Немецкое название «Unkenrufe» по-русски соответствует выражению «накликать беду», «накаркать». Потому-то жерлянки и их «унканье» являются не просто парадоксальной неожиданной метафорой. И не в том дело, что рассказчик в школе завоевывал внимание однокашников трюком с глотанием жаб. Жерлянки — прежде всего символы грядущей беды.

Профессор Александр Решке, до войны житель Польши, а впоследствии «переселенец» или «беженец» (как себя точно именовать, он так и не решил), и полька Александра Пентковская, в прошлом коммунистка, ныне полная ненависти к коммунистам, вдовец и вдова не первой молодости, случайно встретившись и проникнувшись взаимными чувствами, через несколько лет, в счастливый момент (возвращаясь из Италии, где Александра мечтала побывать всю жизнь), попадают в автокатастрофу и погибают. Не зря им так часто встречались на пути жерлянки и «ункали», предвещая беду. И вообще не случайно эти злосчастные лягушки так часто возникали в их воспоминаниях.

Жерлянки сродни грассовской Крысихе, которая выполняет роль Кассандры, предостерегая и предупреждая о грядущих бедах. Беду — хотя и не такую трагически безвозвратную, как в финале, они накликают и раньше, когда вдовец и вдова, едва познакомившись, решают внести свой миротворческий вклад в новые судьбы Европы, в добрососедство недавно объединившейся Германии и Польши (а происходит всё как раз непосредственно после объединения двух германских государств — ФРГ и ГДР). Они хотят дать немецким «беженцам» или «переселенцам» (а попросту изгнанным из Польши после крушения рейха немцам) возможность завершить свой жизненный путь на родной земле. Иными словами, они решают открыть в Польше специальное «миротворческое кладбище», где отлученные от родных мест нашли бы последнее пристанище.

Оба с жаром берутся за работу, преодолевая массу препятствий. Но, как известно, всякое доброе дело наказуемо. Они и опомниться не успевают, а к созданному ими акционерному обществу уже примазываются со всех сторон люди, которые видят возможность разбогатеть за счет покойников, чьей

последней волей было лежать в родной земле. Александр и Александра, с наивно-идеалистическим энтузиазмом взявшиеся за дело и добившиеся немалого успеха, с ужасом обнаруживают, как плодятся вокруг них люди нечистые на руку, которых интересует не гуманная идея, а дивиденды, нажива. К тому же в польской прессе появляются статьи о «новой колонизации», на сей раз «с помощью покойников». В результате героям повести приходится расстаться с делом, которое они начали и которому отдали столько душевных и физических сил.

И всё же, несмотря на их разочарование, а потом и трагическую гибель, кое-что из задуманного ими доброго дела остается и новые ряды захоронений на обустроенных ими «миротворческих кладбищах» это подтверждают. Но Грасс не был бы самим собой, если бы не внес в изображение героев повести и их «дела» почти обязательной доли иронии, очуждения. Так что вопрос о том, относилось ли «унканье» жерлянок лишь к персональной судьбе вдовцов, их неожиданной смерти, или лягушки угадали какую-то червоточину, изъян в задуманном ими «благом деле», решит лишь сама история.

Для Грасса же важна прежде всего проблема добрых отношений Германии с Польшей, Германии со своими соседями, с Европой и остальным миром (в том числе бывшим «третьим» миром, искусно воплощенным, в частности, в сатирическом образе предприимчивого бенгальца, с помощью велорикш пытающегося не просто нажить капитал, а оздоровить экологическую обстановку европейских городов).

Объединенная Германия не должна вызывать чувство душевного дискомфорта у европейских народов, еще помнящих гитлеровское нашествие и трагедию войны. Впрочем, как всегда у Грасса, и в этой повести всё неоднозначно, и здесь есть несколько уровней подтекста, трагический и комический, фарсовый и серьезный. И конечно, никаких нравоучений, никакой дидактичности — читатель обо всём должен задуматься сам.

Насколько беспокоила Грасса судьба объединенной Германии и судьбы мира, говорит не только эта повесть, но и всё его творчество того периода, прежде всего публицистические выступления. Свидетельствует об этом и речь, произнесенная 18 ноября 1992 года (как раз тогда вышла повесть «Крик жерлянки») и нашедшая широкий отклик. Это свое выступление в Мюнхенском театре «Каммершпиле» Грасс назвал «Речь об утрате». В том же году она вышла в виде небольшой книги.

Грасс признавался, что в этой речи хочет говорить «о Германии и о себе». Чего ему не хватает и что он хотел бы вернуть. «Поэтому моя речь называется “Речь об утрате”». «Все

началось с утраты родины. Но эта утрата, какой бы болезненной она ни была, должна быть признана обоснованной. (Читатель понимает, что речь идет об утрате Данцига. — *И. М.)* Немецкая вина, то есть преступно развязанная война, геноцид евреев и цыган, миллионы убитых военнопленных и насильственно угнанных рабочих, преступление эвтаназии, и к тому же то горе, которое мы, как оккупанты, принесли нашим соседям, особенно полякам, — всё это привело к утрате родины».

«Большинство моих книг, — продолжал Грасс, — вызывают в памяти погибший город Данциг, его холмистые и равнинные окрестности, матовую поверхность Балтики; и город Гданьск стал со временем моей темой, которая требует продолжения. Утрата сделала меня разговорчивым. Лишь то, что утрачено окончательно, страстно требует бесконечного называния. Это мания — до тех пор называть по имени утраченный предмет, пока он не появится. Утрата как предпосылка литературы. Я почти склоняюсь к тому, чтобы пустить этот опыт в обиход как тезис».

Свою речь Грасс посвятил памяти трех турчанок, погибших в огне по вине неонацистов в городке Мёльне. Заметим уже сразу, что именно с Мёльном связано трагическое действие его очень известного произведения «Траектория краба», повлекшего, как всегда, оживленные споры и полемические схватки. Но вернемся к речи — ее подзаголовок, напечатанный на обложке, конкретизирует название — «О падении политической культуры в объединенной Германии».

Речь проникнута духом национальной самокритики — как, впрочем, все другие речи и статьи, да и романы, и повести, и произведения иных жанров, созданные Грассом. Он говорит, в частности, об опасности вновь возникшего — на сей раз уже в связи с объединением и с ощущением возросшей «державной мощи» — стремления «сбросить наконец груз прошлого» и смотреть «вперед, только вперед». К чему это может привести? Например, к тому, что 3 октября, в день объединения, «праворадикальные орды» выплеснулись на дрезденские улицы с боевым кличем нацистских времен, с любимым лозунгом штурмовиков «Сдохни, еврей!» — а полиция, как в «старые добрые времена», организовала «защитное сопровождение» этих самых орд.

Рухнувшая осенью 1989 года Берлинская стена похоронила под своими обломками современную Атлантиду — «первое на немецкой земле государство рабочих и крестьян». Теперь и ГДР, и ее культура — лишь предмет исторического рассмотрения, ибо на карте такого государства больше нет. Крах стены, исторгнувший слезы радости у тех, кто первыми, взволнованно теснясь и,

кажется, ничего уже не опасаясь, проникали через стихийно образовавшиеся «шлюзы» в западную часть города, был событием невероятным.

Мало кто в обеих частях Германии верил, что когда-нибудь это будет возможно. Как выглядит Западный Берлин, многие в ГДР уже почти успели забыть. Другие — молодые — никогда не видели этой части города, не зря называвшейся «витриной западного мира». А если и видели, то лишь на экране запретного западного телевидения. Для очень многих это была мечта всей жизни: вырваться, увидеть другой мир, перестать чувствовать себя запертыми, хоть и в «лучшей ГДР в мире», как иронизировали граждане этой страны. Оказаться в Западном Берлине, этой многолетней витрине западного мира, такой близкой — вот она, рядом — и такой недоступной — сколько людей жаждали пережить этот миг.

Сколько людей за эти годы пытались миновать смертельную границу, нашпигованную самострельным оружием, колючей проволокой, окруженную заминированными полосами! Сколько изобретательности было в этих попытках: люди делали подкопы, какая-то семья долго втайне шила из кусков шелка воздушный шар и в конце концов благополучно умудрилась перелететь на нем через границу. Друг и коллега Грасса Уве Йонзон сначала сам перебрался в Западный Берлин, а потом сумел — через туннель — вытащить туда и свою невесту.

Чувство необычайного волнения испытывали в момент крушения Стены, означавшего и крушение «железного занавеса», и конец холодной войны, все немцы: и те, кто ринулся через контрольно-пропускные пункты или просто перелезал через еще стоявшую Стену в западную часть города, и те, кто сидел перед телевизором. Позволю себе признаться, что и я не смогла сдержать слез, глядя, как ликуют и обнимаются у Стены совершенно чужие люди. Что говорить, это был редкостный исторический момент, и мы, как и люди в других странах, благодаря телевидению стали его свидетелями. Это было уникальное историческое событие в жизни народа, столько лет разделенного границей.

Весной 1990 года я оказалась в Берлине и остановилась, как это нередко бывало раньше, в отеле «Штадт Берлин» на Александерплац. Площадь в те дни выглядела совсем по-другому, нежели в прежние времена. Приехав впервые в Берлин в 1966 году, я увидела ее мрачной, плохо освещенной и со следами разрушений, оставшихся со времен войны. Потом она с каждым годом отстраивалась, над ней вознеслась телевизионная башня, площадь приобрела симпатичный вид. В тот момент, когда я

оказалась на ней уже после крушения Стены, площадь сияла, сверкала, была заставлена столиками открытых кафе, и на зонтиках над ними были крупными буквами написаны названия западных фирм. Повсюду царило оживление, на каждом углу чем-то торговали, было полно цветов и солнца. Но главным, что создавало настроение, был в тот погожий весенний день духовой оркестр из Западного Берлина, которым управлял бравый дирижер с военной выправкой. Оркестр играл «Розамунду», и небольшая толпа слушателей возле отеля слегка пританцовывала под зажигательные ритмы.

Я тоже остановилась рядом с берлинцами, наслаждаясь радостной атмосферой и веселыми звуками музыки. И поняла, что здесь происходит: граждане Берлина, столицы ГДР, праздновали конец ледниковой эры, сбрасывали 45-летнее оцепенение, хотя, скорее всего, не каждый в этой толпе так уж жаждал в тот момент окончательно расстаться с привычным образом жизни под опекой государства и вступить на казавшийся прежде манящим и недостижимым, а ныне вполне реальный, но чем-то уже пугающий новый путь.

Но тогда, под мелодию «Розамунды», наблюдая за энергичными движениями бравого дирижера, они явно торжествовали, и я присоединилась к ним. Мне-то праздновать, собственно, было нечего, кроме весны, но мне всегда нравилась «Розамунда», к тому же оркестр был отличный.

Я улыбнулась, и обернувшийся к публике дирижер засек улыбку. Ослепительно улыбнувшись в ответ, он громко произнес: «Битте шён, майне даме!» («Пожалуйста, мадам, присоединяйтесь!»). Я, конечно, не двинулась с места, но продолжала улыбаться, а возможно, и тихонько подпевать, но так, что, кроме меня, никто не слышал. Дирижер время от времени поворачивался и всякий раз ослепительно улыбался.

До сих пор я помню это весеннее ощущение радости, испытанное тогда, бравого дирижера и звуки «Розамунды». ГДР рухнула в одночасье, но мне не было жаль, потому что граждане ГДР, в сущности, тогда ни о чем не жалели. Однако теперь часть населения «новых германских земель», как стали называть бывшую ГДР, не без сожаления вспоминает о «старых добрых временах» (возникло даже слово «остальгия» — что-то вроде ностальгии по Востоку — Ост).

Не все могут встроиться успешно в новую жизнь, и это напоминает нашу собственную недавнюю историю: многие граждане России вначале всей душой приветствовали перестройку и особенно «гласность» и демократию, но потом увидели, что настоящей демократии не получилось, зато сами

они состарились и оказались полунищими в своей стране, поняли, что уже не способны встроиться в рыночные отношения и обречены с завистью разглядывать дворцы «новых русских», «нового чиновничества» и «олигархов».

Когда в Германии схлынула первая эйфория, Берлинскую стену разрисовали художники, разобрали на кусочки, превратив каждый обломочек в сувенир с сертификатом подлинности, и развернулась бойкая торговля этими сувенирами по обе стороны бывшей границы. Родственники встретились, выпили шампанского, со слезами вспомнили прошлое.

Путь с Востока на Запад и обратно, то бишь «из Германии в Германию», как сказал Грасс, оказался открытым, началась подготовка к объединению: сначала валютному, потом — быстрее, чем предполагалось, — политическому, экономическому, государственному. Германия стала единой. Свершилось то, о чем ни один самый смелый политик и не помышлял как о деле ближайшего будущего, предполагая, что вопрос этот станет актуальным не раньше чем в следующем веке.

Но когда улеглись восторги и высохли слезы умиления, начались будни. И оказалось, что не всё так просто и радостно обстоит с объединением двух Германий, жители которых на протяжении четырех с половиной десятилетий существовали в разных мирах. Стало очевидно, что понадобятся годы, если не десятилетия, пока «весси» и «осси» станут единым немецким народом, пока будут полностью преодолены не только различия в уровне материального достатка, в экономической организации жизни, но и более глубокие, психологические.

Процесс объединения двух германских государств, существование которых само по себе было результатом фашизма и проигранной войны, оказался очень сложным. Прошлое научило большинство немцев не доверять демагогам, обещающим «простые решения», а самостоятельно делать выбор. И тем не менее уже очень скоро, когда просохли «первые слезы радости», зазвучало озабоченное: «Где обещанные цветущие долины?»

Жители бывшей ГДР, во всяком случае многие из них, полагали, что как по мановению волшебной палочки должна коренным образом улучшиться их жизнь. Но «цветущие долины» оказались закрыты туманом неизвестности. Объединение вновь всколыхнуло общественную дискуссию, теперь уже общегерманского масштаба, в ходе которой выявились основные болевые точки нового этапа истории страны.

Еще когда вопрос о формах и сроках объединения только возникал, рядом с ликующими голосами, требовавшими: «Скорее, скорее!» — не столь громко, но ощутимо и весомо прозвучали

голоса предостерегающие, озабоченные. Это были голоса людей, желавших избежать того, что в памяти европейских народов так или иначе было связано с понятием единой Германии. Многие вспоминали дух националистического чванства и превосходства и, конечно, дух экспансии, агрессивности и милитаризма. Да, в заявлениях лидеров и в основополагающих документах утверждался принципиальный настрой на мир, добрососедство и т. д. Но у части людей, и не худшей, оставались сомнения. В полемике, развернувшейся тогда, проявлялись ключевые моменты несогласия, противоречий, несовместимости, возникали «точки кипения» общественных страстей.

В октябре 1990 года еженедельник «Цайт», одно из самых демократичных изданий, обратился к ряду немецких, австрийских и швейцарских писателей с вопросом: «Чего вы ждете от Германии, чего вы желаете объединенной стране?»

Штефан Хермлин, родившийся в 1915 году в Хемнице (40 послевоенных лет именовавшемся Карл-Маркс-Штадт), ответил коротко: «От Германии я не жду ничего хорошего. Но хочу надеяться, что ошибаюсь. Для объединенной страны я желал бы радикальной демократии в духе Карла фон Осецкого. Но лично мне ее уже не дождаться».

Вольфганг Кёппен, старейший писатель, автор знаменитых романов, родившийся в 1906 году в Грейфсвальде, а потом живший в Мюнхене, ответил более пространно: «Конечно, я немец и у меня трудности с нашим национальным гимном. Я слишком часто слышал его, и звучал он слишком грохочуще, слишком навязчиво, слишком давая повод для непонимания. Я не хочу Германии, которая превыше всего, я хочу отечества для всех. Я немец, но гражданин мира от рождения, человек среди людей в воображаемом всемирном государстве. И вот уже передо мной дилемма. Ведь может снова появиться диктатор. Из Богемии или откуда-нибудь еще. И вот мы снова в беде. Может быть, союз малых государств был бы альтернативой? Хорошо швейцарцам. Они не принимали участия в мировых войнах, умножали свое богатство и престиж… Я хотел бы иметь возможность отдыхать в Мазурах или в Померании. Но чтобы не надо было просить визу. Я, как немец, хочу быть желанным гостем всюду, в Иерусалиме и Багдаде. И путешественников из других стран я хотел бы приветствовать как желанных гостей в Мюнхене или любом другом городе. Я воображаю, как учился бы у Канта в Кёнигсберге — Калининграде — и русские были бы моими однокашниками. В культурном мире было бы возможно всё, если бы только умерли войны».

Совсем лаконично отозвался Гюнтер де Бройн, еще один

выдающийся писатель, родившийся в 1926 году в Берлине и проживший там всю жизнь, как и Грасс, счастливо уцелевший на войне: «Я желаю объединенной стране, чтобы она была хорошим соседом и имела хороших соседей, чтобы сознание ее величины рождало чувство ответственности, а не манию величия и чтобы внутри страны и по отношению к внешнему миру правили разум, толерантность и сочувствие».

А вот как ответил австрийский писатель Герхард Рот, родившийся в 1942 году в Граце, а в момент опроса живший в Вене: «Объединенная Германия — это спящий великан. Сейчас ему снятся сытые, приятные сны. Но что, если ему вдруг приснится страшный сон? Что, если он “проснется”? Я желаю объединенной стране, чтобы она не оказывала такого “всасывающего” действия, как 50 лет назад, когда Австрия исчезла в ней, как в гигантской сточной канаве».

Почти в каждом ответе — а здесь приведены лишь несколько из многих — наряду с добрыми пожеланиями так или иначе проскальзывает чувство тревоги: что будет, если «гигант» проснется в плохом настроении?

Сейчас, когда прошло более двадцати лет с момента объединения Германии, эти опасения кажутся преувеличенными, нереальными. В единой Германии стали видеть не только образец материальной стабильности и процветания, но и оплот подлинной демократии. Германия не только сумела преодолеть последствия нацизма и войны, военной катастрофы и разрухи, но и стала во всех отношениях достойным членом европейского демократического сообщества.

И все же тогда, в начале 1990-х, очень уважаемые люди совсем не были уверены, что всё произойдет именно так. У них были сомнения, в их ответах звучали опасения и тревога.

Такие же мысли одолевали и Гюнтера Грасса, одного из самых внимательных и зорких наблюдателей послевоенной немецкой истории.

В феврале 1990 года он рассказал в той же газете «Цайт», как накануне Рождества, делая пересадку в Любеке, оказался на вокзале, где к нему неожиданно подошел совершенно незнакомый молодой человек и недолго думая назвал его «предателем отечества».

После первой, с трудом подавленной вспышки гнева Грасс вспомнил, что в 1950-е годы таких как он — антифашистов-демократов, имевших неосторожность открыто писать о преступлениях нацизма, о «непреодоленном прошлом», призывать соотечественников делать выводы и сознавать свою ответственность, — называли «безродными отщепенцами». А во

времена Гитлера таких людей называли «осквернителями собственного гнезда».

В свойственной ему образной и темпераментной манере Грасс предупреждал об опасности слишком быстрого, с его точки зрения, недостаточно подготовленного объединения, хотя понимал, что предостерегать уже поздно. Немцы, столько лет жившие в искусственно разделенных мирах, хотели объединения, и они его добились, воспользовавшись принципиально новой ситуацией в мире, прежде всего в России, и затухавшим противостоянием двух военно-стратегических блоков. «В результате нас будет 80 миллионов». Помните, как в «Головорожденных» Грасс с ужасом и сарказмом представлял себе, что в центре Европы окажется миллиард немцев, как китайцев в Китае? «Мы будем снова едины, сильны, и если даже попытаемся говорить тихо, нас будет слышно повсюду. В результате… нам удастся с помощью проверенной твердой немецкой марки и после признания польской западной границы экономически подчинить себе добрую часть Силезии, кусочек Померании и… снова оказаться пугалом для остальных, да еще в изоляции». «Такую родину, — с горечью говорил Грасс, — я действительно готов предать… Моя родина должна быть многообразнее, пестрее, гостеприимнее к соседям, умнее после понесенного урона и по-европейски терпимее».

Грасс выступал за конфедеративное устройство государства (о чем-то похожем говорили и некоторые другие писатели). Немцы и история распорядились по-другому, и, к нашему всеобщему счастью, Германия укрепляет свою репутацию демократического государства. Но размышления Грасса сохраняют свою значимость, ибо он говорил, по существу, об атмосфере современного мира, о нравственном состоянии общества, о терпимости и гостеприимстве, в том числе по отношению к «чужим».

«Немецкое единое государство меняющихся размеров существовало в общей сложности лишь около семидесяти пяти лет: это был германский рейх под господством Пруссии; находившаяся под угрозой с самого начала Веймарская республика; наконец, вплоть до безоговорочной капитуляции, Великогерманский рейх. Мы должны были бы сознавать, и наши соседи сознают это, какую меру горя это единое государство принесло другим и нам. Обобщенное под понятием “Освенцим” и ничем не смываемое преступление геноцида грузом лежит на этом едином государстве.

Никогда до той поры, за всю свою историю, немцы не имели такой чудовищной репутации. Они были не лучше, но и не хуже

других народов. Насыщенная комплексами мания величия привела немцев к тому, что они не использовали возможность реализоваться как культурная нация в федеративном государстве и вместо этого со всей мощью стремились создать свое единое государство как империю. Это стало предпосылкой Освенцима…

Немецкое единое государство помогло национал-социалистической идеологии обрести чудовищно пригодную для нее основу. Мимо этого познания пройти нельзя. Тот, кто сейчас думает о Германии и ищет ответа на немецкий вопрос, должен включить в круг своих размышлений Освенцим. Это место ужаса, как пример сохраняющейся травмы, исключает будущее единое немецкое государство. Если же оно, как следует опасаться, все же будет создано вопреки всему, его ждет крушение…»

Вот такое мрачное предсказание сделал Грасс в начале 1990 года и оказался в данном случае неудачным пророком. Но не прислушаться к его словам нельзя. Говоря о будущем, он не забывал о прошлом. Уроки истории показывают, что государственные и геополитические затеи шарлатанов крупного масштаба, добивающихся власти, умеющих заставить нацию поверить в «великую ложь» и сделать ее послушной, заводят народ в тупик политической катастрофы. Слово «Освенцим», обязанное своим возникновением и всей своей преступной сущностью Гитлеру и нацизму в целом, навсегда оставило мрачное пятно в немецкой истории, избавиться от которого, как видно, невозможно.

Смысл грассовских предостережений очевиден: немцы никогда больше не должны вверять свои судьбы демагогам и политическим шарлатанам, иначе с таким трудом обретенное единство вновь окажется под угрозой. Нельзя не вспомнить, что в свое время граждане Веймарской республики, разочарованные в демократии, бросились на шею авантюристу, поверив его многозначительным и в то же время выхолощенным обещаниям, «простым» лозунгам: дать всем всё и сделать немцев «главной» нацией мира. Это они своими голосами буквально внесли Гитлера в рейхстаг, а уж дальнейшее было делом интриг тех, кому очень хотелось расправиться с демократией. Грасс обращался со своими предостережениями не только к немцам, но и ко всем народам, напоминая об опасности отказа от демократии и веры в пустые посулы.

Тем временем, сделаем снова на этом акцент, единое немецкое государство обрело зрелые демократические основы, соблюдая, как это было заявлено в документах по поводу германского единства, общеевропейские политические, экономические и нравственные ценности. И всё же Грасс не

случайно предвидел усиление правого радикализма. Можно понять опасения деятелей культуры, включая Грасса, отразившиеся в прессе тех лет, что новая глобальная реальность создает предпосылки для усиления национализма, прежде всего по отношению к «не своим», «чужакам» и т. д. Ксенофобия стала едва ли не главной проблемой, если говорить не о «парадных» сторонах объединения. Но в последние годы она перестает быть специфически немецкой чертой, особенно если учесть приток мигрантов-мусульман в Европу.

В 2010 году, то есть спустя два десятилетия после воссоединения, всю Германию взбудоражила книга Тило Заррацина под броским названием «Германия самоликвидируется. Как мы ставим на карту нашу страну». Автор, один из видных представителей СДПГ и бывший член совета директоров Бундесбанка, утверждает, что огромное количество мигрантов из мусульманских стран, разрастаясь, не желая встраиваться в нормы и правила немецкого общества, приведет Германию к гибели. Как известно, сходные высказывания делаются и в других европейских странах. Это очень тонкая и хрупкая материя, полемика разгорается нешуточная. Проблема цивилизационных различий грозит захлестнуть все остальные.

В Германии книга Заррацина вызвала восторг одних и возмущение других. Канцлер Ангела Меркель назвала позицию автора «контрпродуктивной». Дискуссия о «мультикультурализме» пошла с удвоенной силой. В итоге сам термин как бы оказался неактуальным. Европа судорожно ищет ответа на этот важнейший вызов эпохи глобализации.

Но когда Гюнтер Грасс выступил со своей «Речью об утрате», шел, напомню, 1992 год. Тогда еще почти не говорили о глобализации и ее вызовах. Грасс имел в виду совершенно конкретные проблемы, связанные с правым радикализмом, которые, он в этом всегда был убежден, Германия себе позволить не может — она уже однажды потерпела крушение из-за разновидности такого правого радикализма — нацизма. Об этом столь подробно говорится здесь, и речь Грасса так важна потому, что иначе невозможно правильно понять и оценить не только его позицию тех лет, но и его потрясающую новеллу «Траектория краба», которой, собственно, посвящена эта глава.

В своей речи Грасс говорил о «ненависти к чужим, которая перерастает в насилие». О том, что «всё больше домов, в которых обитают мигранты, поджигаются»: заграница снова открывает для себя «уродливого немца». Это означает, считал он, что прошлое вновь похлопывает немцев по плечу, выставляя их как преступников или попутчиков и молчаливое большинство. Он

считал это «возвратом в немецкое варварство».

Читая «Речь об утрате», мы понимаем, что имел в виду Грасс: «через более чем 40 лет разделения единственным, что еще связывает нас, немцев, является бремя прошлого, полного вины». Высказывания Грасса той поры, как это было почти всегда, вызвали гневные отклики. Его «Короткая речь отщепенца без роду без племени» затронула какой-то важный нерв.

Писателя стали именовать «самозваным пессимистом, мрачным прорицателем нации», «записным врагом немецкого единства», который «превращает Освенцим в инструмент» полемики и политики. Грасс отвечал на подобные обвинения: «Уже незачем предостерегать от скрытого и открытого антисемитизма, а также погромов, жертвами которых становятся цыгане. Освенцим и Освенцим-Биркенау, где были убиты примерно полмиллиона рома и синти, уже отбрасывают свою тень».

Он обвинял в происходящем не только «скинхедов», нарушающих демократический консенсус общества, но и некоторых политиков, которые, отказываясь от «цивилизованного поведения, подталкивают правых радикалов к насилию и убийствам». И Грасс задавался вопросом: почему так происходит, «можем ли мы еще цивилизованно, то есть гуманно обращаться с иностранцами, приезжающими в Германию? Чего не хватает нам, немцам, при всём нашем богатстве?» Но ответом на его вопросы оказывались лишь непонимание, нежелание прислушаться, «ненависть» и «жажда убийства», как они проявились тогда в городах Хойерсверда, Росток и сотнях других.

Грасс вспоминал, как просто было немецким беженцам 1945 года из Восточной Пруссии и других областей почувствовать себя легко и свободно, к примеру, в Дании, но с какой ненавистью их встречали в самой Германии, призывая «убираться туда, откуда пришли». Он вновь возвращался к судьбе Вилли Брандта, который так и «оставался в Германии чужим», только потому, что во времена нацизма эмигрировал из Германии и нашел убежище в Норвегии, а позднее в Швеции. Этого ему простить не могли, даже когда он стал федеральным канцлером.

Грасс вовсе не был склонен всё «мазать черной краской». Он упоминал тот факт, что «на Западе Германии за 40 лет непрерывного демократического обучения был найден беспримерный социальный консенсус». Правда, «экономический гигант по-прежнему оставался политическим карликом», но всё же немцы «терпеливо несли бремя прошлого, немецкий комплекс вины и позорную печать, которая не хотела блекнуть». Оставалась надежда, что «однажды всё это будет окончательно искуплено».

Несомненной правдой является и то, продолжал Грасс, что граждане Федеративной Республики Германия благодаря собственной инициативе «цивилизовались» — «люди обращались друг с другом цивилизованно. Вошло в оборот слово “культура спора”». «Прошлое оставалось темой, обязательной для изучения в школе». Правда, существовали еще старые нацисты, «вечно вчерашние». Но когда в конце 1960-х годов НДП, праворадикальная партия, объединявшая в основном стариков, сумела войти в некоторые земельные парламенты, ей противостояла демократическая левая, которая в открытой и ненасильственной борьбе свела этот правый потенциал к полной утрате какой-либо значимости: исчез призрак, «правый лагерь стал ничем». Во всяком случае, так это выглядело, добавлял Грасс.

Но еще до падения Стены и стремительно осуществившегося объединения видимость того, что наконец Германия, во всяком случае ее западная часть, «очистилась», оказалась обманчивой. И «сразу же с трудом завоеванный социальный консенсус» оказался таким хрупким. И вот уже близкие к государству газеты стали призывать к тому, чтобы «сбросить бремя немецкого прошлого — остававшегося болезненной частью нашего самосознания — и смотреть вперед, только вперед». И даже деятельная вера в конституцию, «самая надежная защита против праворадикальных рецидивов», тоже оказалась не нужна.

С тех пор, сожалел Грасс, демократическая левая партия превратилась в «заклинаемый призрак», теперь она предстает «в образе нескольких деградировавших до уровня древних ископаемых отдельных одиночек». Один из этих оставшихся выступает сегодня перед вами, с горькой иронией признавался Грасс. Левая устала и раздроблена, последних «патриотов конституции скоро можно будет наблюдать только в зоопарке». Спрашивается: «Какая же сила будет противостоять правому террору?»

Грасс возвращался к потрясшему его событию, ставшему непосредственным поводом для произнесения его знаменитой речи: 3 октября 1992 года, в День единства, праворадикальные толпы прошли по улицам Дрездена с антисемитскими лозунгами, и полиция их не трогала. Грасс несколько раз употребил выражение: «Мы, немцы, не знаем чувства меры». Словно кто-то должен платить за то, что западные немцы в свое время терпели Глобке и Кизингера, а также тысячи «нацистских юристов». (Глобке — один из разработчиков расовых законов, оказавшийся приближенным канцлера Аденауэра; Кизингер стал федеральным канцлером, несмотря на то что некогда состоял в нацистской

партии. — *И. М.)*

Грасс снова и снова вспоминал Вилли Брандта, за которого столько раз сражался в ходе избирательных кампаний. Он писал; «Когда Зигфрид Ленц и я в декабре 1970 года сопровождали канцлера в Варшаву, мы воспринимали себя не как декорацию, нет, именно потому, что Ленц и я приняли утрату нашей родины, мы принесли с собой признание польской западной границы. Гордость за Германию? Да, оглядываясь назад, я испытываю чувство гордости, что был тогда в Варшаве».

Напомним читателю — во время той исторической поездки в Польшу Вилли Брандт встал на колени в том месте, где было Варшавское гетто; почти все его обитатели были убиты, уцелели единицы. Брандт, встав на колени — и это было выражением искреннего чувства, — просил прошения за то, в чем сам лично вовсе не был виноват. Он не воевал, он не поддерживал фашизм — он выразил свое отношение к Гитлеру, уехав из страны. Всю прессу мира обошла эта знаменитая фотография: коленопреклоненный Брандт у бывших ворот бывшего гетто.

«Возвращаясь к этому короткому времени, оставившему столь заметный отпечаток, я говорю о чем-то утраченном, — продолжал писатель. — Осталось неповторимым то, что было рассчитано на продолжение. Своей смертью Вилли Брандт сделал эту утрату еще более ощутимой».

Когда хоронили Бёлля, перед гробом и теми, кто его нес — а это были сыновья Бёлля, изгнанный из Советского Союза Лев Копелев, писатель Гюнтер Вальраф и Грасс, — шел цыганский оркестр. Он возглавлял шествие на кладбище. «Так хотел Бёлль». Он не хотел никакой другой музыки, кроме этой — «безмерно печальной, потом вдруг невероятно веселой».

Грасс обращался к своим соотечественникам: дайте цыганам жить среди нас, «они нам отчаянно необходимы». И еще один призыв: «Размягчите ваши сердца, жесткие немцы, и дайте скинхедам ответ, отмеченный не страхом, а мужеством, и это будет человечно». Он призывал немцев быть «истинными европейцами».

Грасс, как и демократическая общественность ФРГ в целом, выступал с тревожными предостережениями, говоря о проявлениях национализма, столь опасного и для самой Германии, и для будущего Европы. Особенно это беспокоит деятелей культуры, ведь культура в ее истинном понимании несовместима с национализмом.

В одной из статей 1991 года Грасс обращался к примеру из прошлого, вспоминая художника Даниэля Ходовецкого, жившего в XVIII веке, родившегося в Данциге и умершего в Берлине,

поляка по отцу и швейцарца по матери, пишущего по-французски. Он выступает в эссе Грасса как носитель подлинного духа добрососедского взаимопонимания и непримиримый враг любых проявлений национализма. Ходовецкий, поклонник идей Просвещения, ставший на склоне лет президентом и реформатором Прусской королевской академии искусств, являлся для него образцом плодотворного смешения и взаимного оплодотворения культур, уважения к другим народам.

Приехав после долгого отсутствия в свой родной Данциг (являющийся, напомним, и родиной Грасса), Ходовецкий в своих рисунках, эскизах, гравюрах создал пестрый, живой образ интернационального города. Неудивительно, писал Грасс, что этот мастер, для которого не существовало границ, национального ограничения и отграничения, тем более чванливого превосходства, так и не нашел в Польше подлинного признания. Ни одна площадь, ни одна улица Гданьска не носит его имени, и на его доме нет даже таблички. Грасс высказал предположение, что причина этого в том, что националистически настроенные польские граждане — а и в Польше они есть, как и в любой другой стране, — «так и не смогли ему простить, что он в последние годы жизни стал прусским государственным чиновником».

В нарочитом невнимании к прославленному соотечественнику Грасс видел симптом нарастающего националистического духа, распространившегося, словно эпидемия, не только среди немцев, но и в ряде стран Европы. «Хотя нет уже “железного занавеса”, — писал Грасс, — он всё еще отбрасывает тень».

Гюнтер Грасс призывал к тому, чтобы позорное прошлое стало окончательно преодоленным прошлым и чтобы строящийся, изменившийся до пределов современный европейский мир не превратился в «прекрасный новый мир» по Хаксли, а стал подлинным миром между народами. Чтобы не сбывалось пугающее «унканье жерлянок», о котором Грасс писал в своей повести, как раз обращавшейся к теме новых, мирных отношений между Германией и Польшей.

Тревога Грасса была не случайна и не являлась плодом художественной фантазии. За активизацией неонацистов, переставших быть немецкой спецификой, просматривается более общее и опасное явление: широкие круги населения в разных странах, включая порой и политический истеблишмент, оказываются восприимчивыми к идеям, которые уже давно считались навсегда скомпрометированными и безвозвратно ушедшими в прошлое.

Фашистские идеологемы в разных вариантах и разнообразной национальной окраске вновь оказываются привлекательными для экстремистов разного рода, неудовлетворенных и собственным положением, и состоянием дел в своих странах. Выходит, что крах фашизма не дал полного и долгодействующего антифашистского иммунитета народам Европы.

Мы столь детально остановились на публицистике 1990-х годов, чтобы подвести читателя к рассмотрению одного из самых захватывающих произведений позднего Грасса — новелле «Траектория краба» (перевод Б. Хлебникова).

Казалось бы, творческая манера Грасса здесь предстает совершенно иной, нежели в «Данцигской трилогии» и других произведениях. Новелла не насыщена фантастическими хитросплетениями, гротескно-фарсовыми эпизодами, сатирическими пассажами. Здесь как будто всё проще, суше, хотя изображаемые факты сами по себе вызывают грустную, меланхолическую рефлексию, затрагивают какой-то особо чувствительный нерв — назовем его нервом человечности.

Отметим сразу же, что хотя проза Грасса как бы ужалась в новелле до непосредственного отражения драматического, даже трагического факта, Грасс вновь создал удивительную, виртуозно выстроенную художественную конструкцию, соединяя прошлое и настоящее, реальность и вымысел, совмещая разные временные уровни, углы зрения, меняющуюся повествовательную перспективу… И хотя трудно себе представить более разные произведения, чем, к примеру, «Крысиха» и «Палтус», с одной стороны, и «Траектория краба» — с другой, художественное мастерство Грасса, его, повторимся, виртуозность остаются непревзойденными.

Писатель обратился к теме, которая долгое время считалась «табуизированной», не подлежащей общественному обсуждению ни в Германии, ни в России. Впрочем, в некоторой степени Грасс нарушал это табу в разных произведениях, в том числе в автобиографическом романе «Луковица памяти», с которого мы, нарушая хронологию, начали обозрение его творчества. Сейчас мы снова нарушаем хронологию — «Траектория краба» была издана в Германии и переведена на русский в 2002 году, а перед ней появилось подводящее итоги XX века произведение «Мое столетие», к которому нам еще предстоит обратиться.

Но что же за тема, умалчивавшаяся столь долгое время, вдохновила на сей раз Грасса?

Речь идет прежде всего о судьбе немецких беженцев из Восточной Пруссии в конце Второй мировой войны. Наступление советских войск было стремительным и неудержимым. Рейх

близился к закату, последние части вермахта и СС еще пытались огрызаться, но крах нацистской империи был очевиден. Толпы беженцев с детьми и домашним скарбом или без оного заполонили дороги, ведущие на Запад. Отступавшие немецкие войска попросту сбрасывали на обочины, на лед, снег и в ледяную жижу соотечественников, пеших, или на крестьянских повозках, или толкавших перед собой детские коляски с детьми и вещами. Проносившиеся в панике уцелевшие боевые машины вермахта давили, убивали, шли, что называется, по головам растянувшейся на десятки километров отчаявшейся и до смерти напуганной толпы.

Грассовский летописец, которому поручено повествование, напоминал как раз об этом: как по зимним дорогам на Запад сплошным потоком двигались беженцы. Многие закоченели в сугробах, умерли в придорожных канавах или в проломленном, подтаявшем льду.

К середине января 1945 года началось крупномасштабное советское наступление. Немцев охватила паника. Лишь часть беженцев достигла портовых городов Пиллау, Данциг и Готенхафен. Сотни тысяч людей попытались спастись морским путем. Они осаждали военные, пассажирские и торговые суда.

Часть этих беженцев штурмовала переполненный сверх всякой меры стоявший у причала большой корабль «Вильгельм Густлофф». Это была огромная плавучая казарма. Кого там только не было! Военные моряки, от рядового состава и унтер-офицеров до офицеров, и молодые подводники, проходившие обучение (четыре роты учебного дивизиона, где готовили смертников), и вспомогательный состав ВМФ из Союза немецких девушек — нацистской организации, дававшей присягу фюреру, и раненые… И вот на это судно, уже забитое до отказа, ринулись тысячи беженцев, в том числе с маленькими детьми.

Помимо тысячи с лишним моряков-подводников и 370 девушек-военнослужащих, там находились также расчеты зенитных установок. Там же были плохо обученные хорватские добровольцы, которых взяли для пополнения экипажа.

На корабле была плохо налажена система связи, не хватало спасательных баркасов, которые были откомандированы «для постановки дымовых завес при воздушных налетах на гавань и заменены гораздо меньшими по вместительности весельными шлюпками».

У причала стояло, таким образом, не госпитальное судно Красного Креста, не транспортный корабль, переполненный исключительно беженцами, а подчиненный командованию военно-морского флота вооруженный лайнер. Общее число

пассажиров так и осталось неизвестным… Всего на борту оказались зарегистрированными 6600 человек, из них около полутора тысяч беженцев. Однако на лайнер пробилось еще множество людей, которых уже никто не считал…

Существуют лишь оценки, согласно которым в конце концов на борт попало около четырех с половиной тысяч детей. Потом поступили еще партия раненых и последний отряд девушек из вспомогательной службы ВМФ. Их разместили в осушенном бассейне, который находился на палубе ниже ватерлинии, и этот бассейн оказался для них смертельной западней. Но эти девушки, якобы беззащитные, носили «военную форму с имперским орлом и свастикой», «они принимали присягу на верность фюреру».

Тридцатого января 1945 года было очень холодно: 18 градусов мороза. Фарватер в Данцигской бухте пришлось расчищать ледоколами. Прогноз погоды был неутешительным: сильный шторм, ураганные порывы ветра. Встречным курсом, прямо на лайнер, двигался пароход «Реваль», заполненный беженцами из Тильзита и Кёнигсберга; он шел от Пиллау, последнего порта Восточной Пруссии. Поскольку мест внизу не хватало, беженцы сгрудились на верхней палубе «Реваля», при этом многие замерзли насмерть, продолжая стоять, как «ледяные столбы». «Вильгельм Густлофф» принял часть уцелевших беженцев с этого корабля — они были уверены, что уж на океанском лайнере уцелеют.

Кстати, на «Вильгельме Густлоффе» было «слишком много капитанов» — не один, как на «Титанике», а целых четыре. Это тоже сыграет роковую роль, потому что все они перессорились, да к тому же были больше озабочены собственным спасением, чем спасением пассажиров. Радиограммой на пароход пришел приказ о конечной цели маршрута: будущие подводники должны были сойти на берег в Киле, как и девушки из вспомогательной службы ВМФ; там же полагалось оставить и раненых. Беженцам же надлежало двигаться во Фленсбург.

Метель не стихала, и вообще было слишком много негативных факторов, которые позднее усугубили положение: на капитанском мостике шли непрекращающиеся ссоры, не хватало судов сопровождения и спасательных ботов, верхняя палуба обледенела, и потому невозможно было воспользоваться зенитками.

Но главное было в другом: не только лайнер шел на расстоянии 12 миль от берега Померании. Тем же курсом следовала советская подводная лодка «С-13», входившая в состав Краснознаменного Балтийского флота. Подлодка дожидалась немецких военных кораблей, покидавших портовый город

Мемель. С экипажем в 47 человек и десятью торпедами на борту она направлялась к померанским берегам. Командовал подлодкой знаменитый моряк Александр Маринеско.

«Вильгельм Густлофф» шел на Запад к району отмели Штольпмюнде. В это время сто бомбардировщиков совершили ночные налеты на немецкие города Хамм, Билефельд и Кассель. Президент США Франклин Рузвельт уже отправился в Ялту, чтобы принять участие в конференции, которая должна была решить вопрос о новых европейских границах. Из всего сопровождения «Густлоффа» только эсминец «Лёве», сражаясь с высокой волной, продолжал идти заданным курсом.

Тем временем капитан Маринеско уже засек военный транспорт и судно сопровождения. «По его собственным словам, сказанным позднее, он был готов атаковать фашистских гадов, напавших на его родину и разоривших ее, где бы он их ни встретил». Маринеско решил атаковать из надводного положения. Три торпеды устремились «к безымянному для Маринеско кораблю». Перед этим капитан «увел лодку немного вниз, так что корпус ее не был виден, из воды при всё еще высокой волне торчала только рубка… “С-13” беспрепятственно приблизилась к цели с левого борта… Нос корабля вошел в перекрестье прицела».

Первая торпеда попала ниже ватерлинии в носовую часть корабля, где размещались кубрики экипажа. Тем, кто там находился и уцелел при взрыве, «не суждено было выжить, поскольку капитан Веллер при первом же докладе о повреждениях приказал автоматически задраить все переборки носовой части корабля, иначе лайнер мог бы клюнуть носом и начал быстро тонуть». Матросы и хорватские добровольцы погибли, оказавшись в отрезанных отсеках корабля.

Следующая торпеда взорвалась под бассейном на самой нижней палубе. «Уцелели лишь две или три девушки, многих разорвало на куски осколками кафеля и мозаичного панно, которое украшало фронтон бассейна». Последняя торпеда попала в среднюю часть корпуса, в машинное отделение. «Сразу же не только остановились двигатели, но и погасло внутреннее освещение на палубе, отказала прочая техника». Паника быстро распространялась по лайнеру, имевшему десятиэтажную высоту и длину более двухсот метров.

Подать сигнал SOS не удалось, поскольку судовая радиостанция вышла из строя. И лишь эсминец «Лёве» сигналил в эфир: «“Густлофф” тонет после трех торпедных попаданий!» «Лайнер стал погружаться носом, одновременно заваливаясь на левый борт».

Для родственников погибших или немногих уцелевших,

писал автор, три торпеды, выпущенные с подлодки Маринеско, — орудие убийства. А для советских моряков потопленный корабль был набит фашистами, напавшими на их родину и оставлявшими за собой при отступлении выжженную землю…

Рассказчик размышляет: «Упущения мстили за себя. Почему не были заранее подготовлены к спуску спасательные шлюпки, которых и без того не хватало? Почему не проводились регулярные противообледенительные работы? Сказалось отсутствие части экипажа, оставшейся за задраенными переборками в носовой части корабля… Доступ к спасательным шлюпкам имелся только с солнечной палубы, а она обледенела, была скользкой, как каток, к тому же накренилась, и масса людей, хлынувшая с верхних палуб, не могла удержаться на ногах. Кое-кто, потеряв опору, уже падал за борт. Далеко не на каждом был спасательный жилет. Внутри корабля стояла жара и духота, поэтому те, кто выскакивал на солнечную палубу, были слишком легко одеты», а при восемнадцати градусах мороза и соответственно низкой температуре воды «мало у кого были шансы преодолеть температурный шок. И всё же люди прыгали за борт».

С капитанского мостика отдали приказ оттеснить толпу на застекленную нижнюю палубу, закрыть там двери и выставить охрану. В результате в эту замкнутую «стеклянную витрину» набилось более тысячи человек… Стариков и детей, по словам рассказчика, затаптывали насмерть на широких лестницах и узких трапах. Каждый думал только о себе. Люди не подчинялись команде: «В шлюпки — только женщины и дети!» — в результате чего спаслись преимущественно мужчины.

Командование лайнера тоже думало только о себе. Люди летели в ледяную воду по скользким поверхностям и гибли от переохлаждения. Ужаснее всего был вид качавшихся на воде мертвых детей в громоздких жилетах. Зато офицер высокого ранга вывел свою жену на кормовую верхнюю палубу и сумел спустить мотобот. «При спуске вниз запертые за бронированным стеклом прогулочной палубы женщины и дети увидели практически пустой бот, а спускавшаяся пара на миг разглядела за стеклом эту человеческую массу».

Это центральный стержень действия, вокруг которого существует еще несколько «кругов» или «рамок». Известно высказывание Гёте, сделанное в беседе с Эккерманом (кое-кто приписывает это высказывание Генриху Клейсту), что главное в новелле — это некое «неслыханное происшествие». История знает немало таких «неслыханных происшествий», в том числе морских катастроф, например историю «Титаника».

Тема кораблекрушений — вообще давний топос литературы. Не обращаясь к более ранним временам, вспомним хотя бы «Робинзона Крузо» или «Детей капитана Гранта» и «Таинственный остров». Но в XX веке, если не считать трагические времена двух мировых войн, как самая трагическая воспринимается история «Титаника». Есть кстати, некоторые совпадения с «Вильгельмом Густлоффом» — низкая температура за бортом и нехватка спасательных шлюпок.

Но новелла Грасса прячет за главным «неслыханным происшествием» — гибелью огромного количества людей, не сумевших спастись с тонущего корабля, — еще не одну «неслыханную историю». Итак, второй пласт, или круг действия — это история семьи рассказчика, некоего Пауля Покрифке, которого угораздило родиться как раз в тот момент, когда затонул «Вильгельм Густлофф». Его беременную восемнадцатилетнюю мать, уже лежавшую в схватках, спасли матросы, перетащив на эсминец «Лёве», где сразу же появился на свет новорожденный Пауль.

Тулла (она же Урсула) Покрифке встречается нам и в повести «Кошки-мышки», и в романе «Собачьи годы». У Пауля и его матери отношения не самые теплые. Позволяя разгуляться своей фантазии, рассказчик воображает себе, как было бы замечательно, если бы он оказался не сыном Туллы, а младенцем-найденышем — а был и такой на «Густлоффе». В спущенной на воду шлюпке, рядом с трупами женщины и девочки-подростка, нашли шерстяной плед, превратившийся в ледяной ком, а когда его размотали, обнаружился ребенок, последний из спасенных с лайнера. Случайно в ту ночь на дозорном судне был дежурный врач, который нащупал у младенца слабый пульс, начал делать ему искусственное дыхание, впрыснул камфару, и младенец открыл глаза. Возраст найденыша оценили в 11 месяцев.

«Вот чего бы мне хотелось, — признается рассказчик, — чтобы родился я не в тот фатальный день 30 января, а в конце февраля или начале марта сорок четвертого года, в каком-нибудь захолустном уголке Восточной Пруссии, мать — Безымянная, папаша — Неизвестный… Вместе с приемными родителями, которые сами были бездетны, я переселился бы по окончании войны в британскую оккупационную зону, в разбомбленный Гамбург».

Потом семья перебралась бы на родину отца, в Росток, который относился к советской оккупационной зоне и тоже был разбомблен. «Дальше всё пошло бы параллельным курсом к биографии матери, всё было бы так же: пионерский отряд с флажком, марши Союза свободной немецкой молодежи». Только

пестовало бы его другое семейство. «Мне бы это вполне понравилось».

Но, как говорится в новелле, «треклятое провидение» оказалось против. «Не представилось шанса уцелеть в качестве безымянной находки. Запись вахтенного журнала гласила, что в благоприятный момент незамужнюю Урсулу Покрифке, беременную на последних сроках, удалось эвакуировать со шлюпки на борт миноносца “Лёве”… Пока смерть продолжала собирать на бушующем море и в недрах “Вильгельма Густлоффа” свою богатую добычу, уже ничто не препятствовало матери разрешиться от бремени».

Однако Пауль считает, что «всё это неправда. Мать лжет». Он уверен, что родился «на чертовом лайнере и уж только потом мать и младенца перетащили на “Лёве”». Но Тулла, уверен Пауль, «не хочет, чтобы роды состоялись на “Вильгельме Густлоффе”». «Сама мать, которая обычно помнит всё до мельчайших подробностей, колеблется в своих свидетельских показаниях». Она сочиняет «фантазии на тему его рождения». Правдивость Туллы Покрифке действительно вызывает большие сомнения. Совершенно очевидно, она готова на всё, лишь бы вынудить сына описать катастрофу во всех ужасающих деталях.

Паулю совсем не нравится быть сыном Туллы. И не только потому, что мамаша не слишком-то склонна была заниматься ребенком.

Тулла — как ее рисует Грасс — еще в детские годы отличалась абсолютной непредсказуемостью, буйным темпераментом, коварством и в то же время особым видом покладистости, которая позволяла ей всегда держать нос по ветру. Ее можно было склонить к чему угодно. Внешне она всегда была малопривлекательна, но что-то удивительным образом притягивало к ней особ противоположного пола. Тулла с ее близко поставленными круглыми глазами, худая, жилистая, обладала «сверхогромными», как правило, забитыми ноздрями. Она гнусавит из-за вечно заложенного носа, но остается обольстительницей. «Это она умела». Тулла натравливает пса Харраса, спустив его с поводка, на учителя музыки и балетного аккомпаниатора Бруниса и на его бедную приемную дочь Йенни. По доносу Туллы Бруниса арестовывают. Но даже в пожилом возрасте она обладает каким-то сексуальным магнетизмом — как она сама говорит, «есть во мне нечто эдакое». Она соблазняет сначала дворовых мальчишек, потом взрослых мужчин.

В «Собачьих годах» вся вторая часть романа (то есть примерно треть) посвящена Тулле, которой повествователь Гарри Либенау, ее кузен, пишет любовные письма. Тулла — это стихия,

инстинктивный антиинтеллектуализм, хотя назвать ее просто глупой тоже трудно.

Она завидует всем, кто обладает хоть каким-то талантом, — например живущей по соседству Йенни, которую усыновил учитель Брунис. Йенни очень музыкальна и прекрасно танцует (позднее она становится балериной). Тулла ненавидит ее за успехи в музыке и балете. Она делает подруге множество гадостей, более того, приносит ей несчастье. Но позднее Йенни, ставшая по ее вине хромой, ей всё прощает.

Когда утонул маленький глухонемой брат Туллы Конрад, та от горя залезла в будку пса Харраса (отца того самого Принца, которого подарили фюреру) и целую неделю не вылезала оттуда, поедая собачью требуху и вообще став похожей на собаку. Она, получается, способна на сочувствие, на сопереживание. И в то же время она может быть злобной и непримиримой.

Считая, что Эдди Амзель «испортил» Харраса, она «в слепом гневе» забрасывает его камнями, стараясь причинить боль. С Амзелем у нее особые отношения — она гонит его со двора, пронзительно крича: «Жиденыш!» И до хрипоты, кипя от бешенства, снова и снова бросает ему обидное слово, уже вошедшее в моду, ведь нацисты пришли к власти. Она не может видеть, как «толстый Эдди» провожает на уроки музыки «толстую Йенни».

Костлявая, худющая Тулла с ее огромными ноздрями неизменно привлекает мальчишек и мужчин. Она умоляет Иоахима в «Кошках-мышках» вытащить из-под затонувшего корабля «утопленника», предлагая взамен себя. Всё это — игры подростков, проявления неустоявшегося характера, но что-то страшноватое уже тогда проглядывает в облике этого тощего подростка по имени Тулла.

Оказавшись с родителями на «Вильгельме Густлоффе», она, неизвестно от кого ожидающая ребенка, оказывается живучей и удачливой, а благодаря ее живучести и удачливости ее ребенок не погибает, как тысячи других младенцев, а остается жив. Позднее она будет предлагать сыну разных кандидатов в отцы — среди них будет упоминаться и несчастный Иоахим Мальке из «Кошек-мышек», и кузен Гарри Либенау, который в «Собачьих годах» пишет ей бесчисленные письма, и некий фельдфебель, который «скрипел зубами при зачатии» (имеется в виду еще один герой этого романа — Вальтер Матерн). Но Пауль так никогда и не узнает, кто на самом деле был его отцом. Вместо отца ему достаются «взаимозаменяемые фантомы».

Потеряв на утонувшем корабле не только все вещи, но и своих родителей, Тулла не слишком предается скорби. Она снова

демонстрирует высокую степень адаптации к любым условиям и всё ту же неиссякаемую жажду жизни.

Правда, пережив катастрофу, она становится совсем беловолосой — не седой, а именно беловолосой, что многие мужчины находят весьма привлекательным. Один из них дарит ей, когда она работает водителем трамвая в ГДР, лисью шкурку, и эту лису, столь ненавидимую ее сыном, она надевает на плечи в самые ответственные моменты.

Оказавшись на территории, вошедшей в советскую оккупационную зону, а именно в портовом городе Ростоке, она легко приспосабливается к новым жизненным обстоятельствам и начинает считать «первое в истории немецкое государство рабочих и крестьян» своим, как до того считала своим национал-социалистический рейх. Впрочем, в этом она мало отличается от подавляющего большинства соотечественников. Тулла учится на столяра, ведь она выросла в столярной мастерской и с детства пропахла столярным клеем. Этот запах словно навсегда пропитал ее тощее тело.

Специалисты знают, что старый натуральный столярный клей имел малоприятный, если не сказать ужасающий, запах, но Тулле и он оказался на пользу, только усилив ее сексуальную привлекательность. Она становится передовиком социалистического труда, выполняет и перевыполняет нормы, делается активисткой и вообще чувствует себя отлично даже тогда, когда страну разделяет Берлинская стена.

Ее сын Пауль перебирается на Запад, становится журналистом, печатает заметки в шпрингеровской прессе, потом находит себе более почтенные издания, где и пытается приложить силы. Мать всю жизнь давит на него. И главным пунктом ее усилий и нажима становится настойчивое стремление внушить ему, что он должен, обязан поведать миру о трагической истории взорванного лайнера.

Однако Пауль поначалу не очень-то склонен уступать настырной матери. Его мало интересует судьба затонувшего корабля и вся эта «старая история», о которой Тулла ему постоянно твердит. Он женится на учительнице Габи. У молодых супругов рождается сын, которого — в память о погибшем братике Туллы — нарекают Конрадом, Конни.

И вот мы подходим к третьему кругу действия, уже современного, однако, как всегда у Грасса, тесно переплетенного с прошлым. Пауль, которого и мать и жена считают неудачником, мало чего добившимся в карьере и жизни, разводится с женой, и та уезжает с ребенком к своей родне в захолустный городок Мёльн. Тут снова возникают переклички с прежними

произведениями Грасса. Напомним, что «Речь об утрате», о которой уже говорилось довольно подробно, посвящена трем погибшим турчанкам, сгоревшим заживо в подожженном неонацистами доме в городе Мёльне. Вот и в новелле городок Мёльн еще сыграет свою роль.

А пока необходимо сказать, что Конни, не очень-то привязанный к родителям, особенно к отцу, который действительно уделяет ему мало внимания, хотя бы потому что они живут в разных местах, очень рано начинает демонстрировать особую привязанность к своей бабке Тулле Покрифке и навещает ее при каждой возможности. Теперь все свои призывы стать летописцем «Вильгельма Густлоффа» Тулла адресует внуку. Результатом внушенного бабкой пристального интереса подростка к этой истории, которая всякий раз пополняется новыми душераздирающими подробностями, становится еще одна человеческая трагедия, опять-таки связанная с трагедиями прошлого.

Но и от сына мать не отстает, требуя выполнения ее главного желания. Пауль признается: «У меня до сих пор звучат в ушах ее слова: “Я и живу-то только для того, чтобы сынок мой когда-нибудь все засвидетельствовал”». — «Ты ведь, раз по счастью выжил, у нас в долгу», — снова и снова твердит мать. Она обещает рассказать сыну сенсационные детали, лишь бы он поведал об этом миру. «Только я не хотел, — признается он. — Да и никто не хотел об этом слышать, ни здесь, на Западе, ни тем более на Востоке». История затонувшего корабля стала на десятилетия «общегерманским табу». Но мать не перестает допекать сына.

Уйдя от Шпрингера, Пауль становится «довольно-таки левым» и пишет «для более или менее прогрессивных изданий». Зная Грасса, можно предположить, что слово «прогрессивный» не надо воспринимать всерьез — в таких словах для него всегда была заключена хотя бы малая толика иронии.

Еще в годы учебы в университете в Западном Берлине рассказчику посчастливилось слушать лекции разных известных в ту пору людей. Один из них обратил внимание на юношу и его необычную биографию и счел всё это достойным литературного повествования. Вот он и стал его Работодателем, Заказчиком (в дальнейшем именуемым просто Стариком).

Как догадался читатель, Заказчик, он же Старик, — это лицо, думающее и говорящее, как Гюнтер Грасс. Таким образом, писатель, как он делал это уже не раз, передоверяет повествование кому-то другому, в данном случае бывшему студенту, а потом не слишком успешному журналисту,

пережившему катастрофу «Вильгельма Густлоффа». Очевидно, Грассу имя Старик по сердцу, потому что в повести «Фотокамера», где рассказ ведется от имени его немалочисленных детей, его тоже именуют Стариком (к тому же «похожим на моржа» — из-за усов). А Старику, когда его впервые стали так звать, было всего 50 лет.

Итак, Старик, став заказчиком, посоветовал повествователю двигаться подобно крабу — отползать назад и вбок, чтобы продвинуться вперед. Это и есть походка, или «траектория» краба. Пауль берется за дело неохотно. К тому же его продолжает донимать Тулла — через свою подругу Йенни, у которой молодой Пауль живет в Западном Берлине. Это она передает ему напоминания матери о «сыновнем долге».

Пауль, однако, долго хранит молчание и не поддается давлению. На протяжении всех лет, когда он, будучи внештатным журналистом, публикует статьи для экологических журналов о «биодинамическом овощеводстве», о гибели немецкого леса или на тему «Аушвиц (Освенцим) не должен повториться», он всячески избегает упоминать обстоятельства своего рождения.

Но в один прекрасный день он натыкается в Интернете на некий сайт, принадлежащий неизвестному «Соратничеству Шверин», где обнаруживает сведения о реальном (пока еще не пароходе) Вильгельме Густлоффе. Так мы оказываемся в следующем концентрическом круге или рамке, окружающей основной сюжет и касающейся исторического персонажа по имени Вильгельм Густлофф, который фигурирует на упомянутом сайте как Мученик. Умело скомпонованный сайт предлагает узнать о Мученике больше и обещает при наличии заинтересованности выслать электронной почтой подробности его биографии.

О Мученике Пауль узнает следующее. Он родился в 1895 году в Шверине. У него были больные легкие (надо полагать, туберкулез), что помешало ему героически сражаться на фронтах Первой мировой войны. Шверинский банк отправил его в Швейцарию, на знаменитый курорт Давос (как раз туда, где происходит действие знаменитого романа Томаса Манна «Волшебная гора», где тоже лечатся больные туберкулезом и откуда герой романа Ганс Касторп уходит добровольцем на ту самую войну, которой избежал Густлофф).

Поправляя здоровье, этот замечательный немецкий патриот вместе с женой, тоже приверженной националистической идее, сначала исподволь, а потом открыто начинает вербовать в созданную в Германии НСДАП живущих в Швейцарии граждан Германии и Австрии и быстренько завербовывает пять тысяч

новых членов, заставив их присягнуть тому, кому «провидение уготовило роль Вождя», то есть Гитлеру.

Сам Густлофф получил звание ландесгруппенляйтера от Грегора Штрассера, который сначала был ближайшим соратником фюрера, а через год после прихода того к власти был убит своими же соратниками при ликвидации так называемого рёмовского путча («ночь длинных ножей»). Мученик продолжает верно служить партии и ее вождю.

Тем временем некий Давид Франкфуртер, сын раввина, родившийся в 1909 году в маленьком словенском городке, испытавший на себе усиливающуюся ненависть к евреям, бежал в Швейцарию, где пытался учиться и лечиться (он тоже был весьма болен). В швейцарских газетах он прочитал сообщения о концлагерях в Дахау, Ораниенбурге и других местах. Пока Вильгельм Густлофф занимался своей плодотворной деятельностью, инспектируя местные швейцарские организации национал-социалистической партии, студент Франкфуртер прибыл в Давос и снял номер в отеле.

Из базельской нацистской газеты он вырезал фотографию Густлоффа в партийной форме, узнал адрес человека, изображенного на фото, без проблем купил револьвер, потренировался на стрельбище под Берном. Через какое-то время он явился прямо в квартиру Густлоффа, который «считал решение еврейского вопроса делом безотлагательным». Жена пропустила юношу без вопросов, ибо привыкла, что у мужа часто бывают самые разные визитеры — однопартийцы, ведь он был очень активный деятель партии.

Студент сел в кресло в кабинете, и когда туда вошел Густлофф, выхватил из кармана револьвер и выстрелил четыре раза, оставив «в груди, шее и голове ландесгруппенляйтера четыре отверстия». Тот рухнул на пол. Давид Франкфуртер, «пассажир с билетом в один конец», направился в полицейский участок и сдался. На допросе у дежурного полицейского, а потом в суде он заявил следующее: «Я стрелял, потому что являюсь евреем. Я в полной мере сознаю тяжесть содеянного, но ничуть не раскаиваюсь».

Поскольку дело происходило в нейтральной Швейцарии, а не в нацистской Германии, молодого стрелка не истребили сразу же физически, а дали ему большой тюремный срок. А в Шверине, на родине Густлоффа, по указанию самых высоких инстанций, готовили церемонию прощания с покойным, чтобы она «навечно осталась в памяти народа». Тут собрались и марширующие колонны штурмовиков, и люди в партийной форме с венками, и просто зеваки. Состоялось факельное шествие. А потом под

грохот барабанов церемониальным маршем прошли отряды вермахта.

Малоприметный партийный деятель Вильгельм Густлофф после смерти превратился в фигуру таких масштабов, что «некоторые из ораторов испытывали явные трудности с подбором сравнений» и не нашли ничего лучшего, как вспомнить «главного великомученика», штурмовика Хорста Весселя, которого прикончили, судя по многочисленной литературе, как сутенера, но затем возвели в ранг главного страдальца за дело партии, народа и фюрера. Песня о Хорсте Весселе стала чем-то вроде партийного гимна.

В Давосе тоже была проведена траурная церемония, хотя и более скромного масштаба, чем в Шверине, но пропагандистская машина рейха работала на полную мощь, твердя о «подлом еврейском заговоре» и утверждая, что убийство было результатом происков «мирового сионизма». В Шверине Густлоффу отдали воинские почести, хотя, как уже отмечалось, он в боях Первой мировой не участвовал и «пороха не нюхал». На южном берегу Шверинского озера была замурована урна и на гранитном камне высечена надпись, там образовался целый мемориальный комплекс НСДАП.

Примерно в то же время руководитель Германского трудового фронта Роберт Лей, распустивший немецкие профсоюзы и присвоивший их деньги, создал некую организацию под названием «Сила через радость», многократно описанную в художественной литературе. Она должна была заниматься дешевыми туристическими поездками для рабочих и служащих, в том числе на морских судах, по доступным ценам. Родители Туллы Покрифке имели счастье побывать в одном из таких круизов и до конца дней не могли забыть своего восторга. Эта политика служила идее германского «социализма», точнее, национал-социализма, который воцарился в Германии в 1933 году, а потом привел страну к полнейшей катастрофе.

СЧР («Сила через радость») обладала целой флотилией, но этого было мало, и для новых триумфов «социального мира в обществе» был заложен огромный пассажирский лайнер, который, по замыслу Лея, должен был стать «воплощением идеала единой национальной общности всех немцев». В честь Мученика сошедший со стапелей в 1937 году огромный корабль был назван «Вильгельм Густлофф». На это торжество собрался весь Гамбург, где строился корабль.

Сам Гитлер почтил своим присутствием замечательную церемонию. Выступавший Роберт Лей заявил собравшимся, что фюрер приказал ему обеспечить немецкому рабочему

«возможность достойно провести свой отпуск». «Необходимо, чтобы немецкие массы, немецкие рабочие имели достаточно сил, чтобы постичь мои замыслы», — процитировал Лей слова фюрера.

И пароход честно трудился, возя в «бесклассовых каютах» радостные толпы трудящихся. В каждом из роскошных залов корабля висел портрет фюрера, устремившего взор поверх граждан в будущее. Будущее, как мы знаем, оказалось трагическим. Но тогда довольные дешевыми путевками немецкие граждане об этом не думали. Пока не началась война и не понадобились все силы на службу фронту.

Тогда и пароход стал то ли плавучей казармой, то ли госпиталем, то ли местом для обучения подводников, то ли тем, и другим, и третьим вместе, а дешевые туристические туры кончились. Следом кончился и рейх.

Работодатель, он же Заказчик, или просто Старик, по заданию которого, а главное, чтобы отвязаться от назойливых требований матери, Пауль ведет свое расследование, требует от него точных деталей и фактов. Грасс всегда был, как мы помним, сторонником точных, выверенных деталей, даже когда общий замысел был сугубо фантастическим. Старик напоминает Паулю, что в детстве личико у Туллы было невыразительное. Но ему хочется знать, как она выглядела году в пятидесятом, когда была ученицей столяра в ГДР, носила ли она шляпку горшком, делала ли химическую завивку. А сам Пауль уже не может больше слышать ее бесконечные истории о «Густлоффе», которыми она потчует его по воскресеньям «под биточки с вареной картошкой».

Если отношения между Паулем и матерью натянутые, то между сыном Пауля Конрадом и его бабушкой существует полное взаимопонимание. После падения Берлинской стены Конрад, или Конни, живущий в Мёльне, всё чаще посещает Шверин, где живет бабка, благо езды туда на машине всего час. Мальчик жадно впитывает всё, что рассказывает бабка, — от приключений последнего года войны, когда она работала трамвайным кондуктором, до «вечной истории с тонущим кораблем». «С тех пор, — сообщает рассказчик, — она начала связывать свои большие надежды с Конрадом, которого называла не иначе как ласково — Конрадхен». У нее было полно планов относительно внука, она твердила сыну: «Конрадхен непременно станет знаменитым. Не чета тебе, неудачнику».

Между тем в Сети пристально исследуют историю, связанную как с убитым Густлоффом и его убийцей Франкфуртером, так и с трагедией затонувшего лайнера. К этому времени Конрад — уже взрослый юноша, рассудительный и холодный. Пауль, обнаруживший в Интернете злополучный сайт, начинает

внимательно его изучать. Сначала он считает, что это результат интеллектуальных усилий какого-то действительно существующего «соратничества». Но постепенно у него созревает убеждение, что сайт создается одиночкой. Но у этого одиночки, горячего сторонника Густлоффа, появляется оппонент, и между ними разгораются горячие споры. Этот диспут «разыгрывался как бы между двумя сценическими ролями, при этом один из спорщиков выступал от имени Вильгельма, убиенного ландесгруппенляйтера, а другой называл себя Давидом» в честь юноши, убившего Густлоффа. Казалось, говорит рассказчик, что весь этот ожесточенный спор доносится с того света, однако готовилось все «по-земному основательно».

Если один выступал в качестве яростного пропагандиста рейха и политики фюрера, напоминая о важности «сохранения арийской расы и чистоты немецкой крови» и обильно цитируя сочинение Гитлера «Майн кампф», то его оппонент, именующий себя Давидом, приводил контраргументы, свидетельствовавшие о том, какими методами действовали нацисты и как беспощадно они уничтожали всех, кто не соответствовал «подлинно арийскому духу».

«Спорили не на шутку, ожесточенно…» Но иногда перебранка на какое-то время сменялась шутками и почти дружескими подначками. «Они вполне могли сойти за приятелей, которые лишь старательно отрабатывают дежурную норму взаимной ненависти». Однако потом спор разгорался с новой силой. У Пауля возникли подозрения. Если сначала он считал, что «ловкий редактор сайта, раздвоившись, вел диалог с самим собой», то скоро он понял, что ошибся, нарвавшись «на двух шутников, которые, впрочем, относились к своей игре до смерти серьезно».

Он никак не мог понять, зачем нынешним молодым ребятам «этот Густлофф и всё прочее». Он говорил матери: «Ведь ясно же было, что тут не старичье в Интернете время убивает, не вечно вчерашние вроде тебя…» Мать не уставала возмущаться, что десятки лет нельзя было «даже заикнуться о Густлоффе». «У нас на Востоке тем более. А на Западе если уж начинали говорить о прежних временах, так выбирали самую жуть, вроде Аушвица». Она продолжает восхищаться замечательной нацистской организацией «Сила через радость» и всё вспоминает, как радовались ее родители, когда плавали на лайнере к норвежским берегам.

Показ голливудского фильма «Титаник» немедленно отразился в Интернете на «исполненных ненависти» пропагандистских сайтах правых экстремистов, где тут же началась «очередная травля евреев» и раздались требования

«отомстить за Вильгельма Густлоффа» — «словно убийство в Давосе произошло не далее как вчера».

Следом между Вильгельмом и Давидом на уже упомянутом сайте вновь разгорелась полемика. Рассказчика насторожила одна из реплик Вильгельма: «Твои хваленые демократические выборы служат исключительно интересам плутократии и всемирного еврейства». Пауль внезапно осознает, что уже слышал это, притом из уст собственного сына Конрада.

«Мне не удалось избавиться от навязчивой мысли, что здесь действовал не один из вечно вчерашних вроде моей матери, которые стараются вновь подогреть коричневое варево, живут ностальгией по прошлому и подобно треснутой, заезженной пластинке поют осанну тысячелетнему рейху, а скорее молодой человек, эдакий интеллигентный скинхед или какой-нибудь закомплексованный гимназист, нашедший отдушину во Всемирной паутине. Однако я не пытался развеять собственные подозрения, не докапывался до истины, не хотел сознаться в том, что некоторые из выражений, встреченных мной в Интернете… казались мне чрезвычайно знакомыми… Меня томила догадка, которую я постоянно гнал от себя: возможно, нет-нет, это был мой собственный сын… Неужели это Конни».

Отец не хочет верить своим подозрениям. «Разве может молодой человек, воспитанный в довольно леволиберальном духе, быть сбитым с толку и уйти так далеко вправо?»

Он вспоминает, что именно его мать, бабушка Конни, подарила внуку «“макинтош” со всеми прибамбасами». И произошло это вскоре после встречи на балтийском побережье тех, кто пережил катастрофу «Густлоффа». Парню исполнилось тогда всего 15 лет, и он благодаря подарку Туллы «подсел на наркотик», которым стал для него компьютер. Сознание юноши, как отмечали школьные психологи, оказалось зафиксированным на прошлом. Он «многое унаследовал от бабки» — к такому выводу приходит отец Конни. Должно быть, в нем говорят гены. Пауль начинает понимать, что бабка сбила мальчишку с толку, внушив ему ложные ценности. Мысленно Пауль вновь обращается к матери: «За это… я ненавижу тебя».

Итак, рассказчик делает для себя горькое открытие, что неонацистский сайт, на который он обратил внимание, создается не кем иным, как его сыном. Ему страшно признаться самому себе, что он недостаточно времени и сил уделял воспитанию подростка, не пытался влиять на его формирование как личности, зато бабушка потрудилась на славу. Всю свою ненависть и злобу она передала внуку.

Подозрения, которые он гонит от себя, подтверждаются. На

уже хорошо известном ему сайте описывается история, которую он не раз слышал от своей матери. Это история про ее маленького глухонемого брата, который утонул, про ее тогдашние страдания (когда она сидела неделю в собачьей будке) и про то, как она позднее пыталась спастись от бедствий войны на большом корабле, полном беженцев и взорванном вражескими торпедами.

«Меня словно обожгло, — пишет рассказчик. — Ведь это он! Мой сын рассказывает всему миру свою историю на сайте». Это он, сын, сообщает в Интернете: сестра утонувшего глухонемого — «это моя дорогая бабушка, которой я от имени Соратничества Шверин клянусь ее белыми волосами говорить правду и только правду: всемирное еврейство желает навеки пригвоздить нас, немцев, к позорному столбу…».

Мать Конни категорически отказывается верить тому, что рассказывает ее бывший муж, и запрещает ему «подозревать сына в общении с правыми экстремистами…». Пауль в ответ напомнил, что в идиллическом городке Мёльне, где живут бывшая супруга и их общий сын, пару лет назад подожгли дома, где жили турки, в результате пожилая турчанка и двое ее внуков сгорели.

Но мать Конни только рассмеялась в ответ: «Разве пойдет в стаю такой индивидуалист, как он? Смешно!» И тут же припоминает бывшему мужу, что он сам когда-то работал на Шпрингера и нападал на левых, стало быть, он и сам «правый экстремист». Но это было 30 лет назад, с тех пор Пауль работает в «приличных» изданиях и на левых не нападает — старается оставаться «посередке». Он говорит себе: я «лишь излагаю факты» и делаю это «добросовестно и обстоятельно».

Во время очередной встречи с Заказчиком тот признал, что, конечно, должен был заняться всей историей сам, но к середине 1960-х «прошлое набило ему оскомину», вот он и отвел роль рассказчика человеку, рождение которого совпало с гибелью корабля. Он добавил, что сожалеет насчет сына, однако «даже не мог предположить, что за одиозным сервером… кроется внук Туллы», хотя, с другой стороны, не приходится удивляться, каким уродился ее внук, ибо «она всегда отличалась склонностью к экстремизму».

«Говорят, мы крепки задним умом», — продолжает рассказчик. Теперь он уже знает, что у его сына были связи с бритоголовыми, и если в Мёльне он еще сохранял по отношению к ним некоторую дистанцию, то в Шверине, где он регулярно бывал у своей бабушки, он даже выступил перед съехавшимся из мекленбургских окрестностей «сборищем бритоголовых» и сделал доклад, посвященный «Мученику и великому сыну Шверина».

Ему удалось заинтересовать этой темой местных молодых

нацистов и даже «организовать эту банду в “Соратничество имени Вильгельма Густлоффа”». Он выступал с «бесстрастностью криминалиста», указывая, как и на сайте, на виновников: «всемирное еврейство» и «связанных родственными узами еврейских плутократов». После этого Конни стал готовиться к докладу перед преподавателями и учениками своей мёльнской гимназии (как тут не вспомнить Иоахима Мальке из «Кошек-мышек», еще одну несчастную жертву нацистской пропаганды, который и погиб-то из-за того, что ему отказали в праве выступить с рассказом о своих подвигах на фронте перед учениками его бывшей гимназии).

Следуя «траектории краба» (то есть «отползая назад, продвигаться вперед»), рассказчик размышляет о невзгодах, связанных с собственным сыном. Он всё же не сразу понял, «во что впутался Конни». А тот снова принялся за свои диспуты в Сети с оппонентом, которого рассказчик сначала считал фиктивным. На самом деле это был вполне реальный юноша, только занявший противоположную позицию и мыслящий совершенно по-другому, нежели Конни. Если сын рассказчика отождествляет себя с «Мучеником» Вильгельмом, то его сверстник — с юным Давидом, который убил Густлоффа.

«Изучая в чате этот не слишком увлекательный диалог», рассказчик приходит к такому выводу: чем больше его сын восхищался организацией СЧР, «тем отчетливее слышался голос его бабки». Он вспоминает, как мать агитировала его самого, оставаясь «последней из тех, кто сохранил верность товарищу Сталину» (ведь она, напомним, жила в ГДР и, главное, обладала той «амбивалентностью», той неустойчивостью характера, которая позволяла любым пропагандистам, действовавшим наиболее ловко, повернуть ее в любую сторону). Во времена ГДР она хранит верность Сталину, а после объединения Германии присоединяется к тем, кто скорбит о Гитлере и его временах.

Говоря о встрече уцелевших при катастрофе лайнера, Пауль считает необходимым упомянуть об одном «проблематичном эпизоде». Речь идет о 30 января 1990 года, когда «треклятая дата» казалась забытой, «ибо все в округе танцевали под мелодию гимна со словами о “Германии, единой отчизне”», а восточные немцы «сходили с ума от счастья обладания твердой валютой». Снова возникают любимые Грассом совпадения — 30 января 1945 года затонул «Густлофф». В этот же день родился Пауль. 30 января 1933 года пришел к власти Гитлер.

Позднее выяснится, что Конрад и его оппонент в Интернете одногодки — каждому по 17 лет, столько же было Давиду Франкфуртеру в момент убийства Густлоффа. Дата встречи 30

января 1995 года совпадала не только с днем захвата власти нацистами, но и с днем рождения самого Густлоффа.

На эту встречу «уцелевших» мать заставила приехать не только сына («Тебе ведь тоже полвека стукнет!»), но и внука. Если раньше Тулла охотно представляла сына как «репортера шпрингеровских газет», то теперь она предпочитает представлять его как «младенца, родившегося посреди той жуткой катастрофы». А внука она окончательно решает превратить в «сказителя легенды о погибшем корабле».

Так исподволь, постепенно, оказывая на него моральное и психологическое давление, Тулла Покрифке добивается своего. Она еще не догадывается, в какую трагедию ввергнет двух совсем юных людей. Но возлагает на внука все надежды, которых не реализовал ее сын, «рохля и неудачник».

Старик, или Заказчик, он же Грасс, признавал, что нельзя было столько лет молчать о катастрофе, отдавая ее интерпретацию на откуп «правым и реваншистам. Это упущение безмерно».

Пожалуй, это ключевая фраза. Автор объяснял причину молчания: «Важнее казалось признание собственной огромной вины и горячее покаяние».

Как же относится Старик к сведениям, поставляемым Туллой Покрифке, и к ней самой? Ведь она его давняя «знакомая». Вот что говорит уполномоченный Стариком рассказчик: «Она казалась ему существом непостижимым, недоступным для какого-либо оценочного суждения… Старик разочарован. Никак, говорит он, не мог я себе представить, чтобы Тулла Покрифке, уцелев, скатилась бы до такой банальности, как партийная активистка (в ГДР. — *И. М.)* или ударница производства. Скорее уж от нее можно было ожидать какого-либо анархического выверта, иррационального поступка, вроде ничем не мотивированного террористического акта с бомбой, или же с ней могло произойти что-то совсем другое, вроде холодного и страшного прозрения».

В конце концов, сказал он, ведь именно Тулла, будучи в конце войны еще совсем девочкой, обнаружила неподалеку от зенитной батареи под Кайзерхафеном белесую груду и прямо сказала, что это человеческие кости: «Это же гора костей» (читатель помнит, что речь идет о концлагере Штутхоф под Данцигом, упоминаемом в романе «Собачьи годы». — *И. М.)*.

Рассказчик заключает: «Старик не знает матери… Справедливо одно: мать непостижима». Конни, по признанию Пауля, «попал в лапы к своей бабке… Она стала пичкать его историями о беженцах, о зверствах, об изнасилованиях».

Страдания беженцев — одна из важнейших тем новеллы. Не

стоит делать вид, будто ничего этого не было. Будто не было изнасилований (о них в «Луковице памяти» молодой Грасс узнает от матери и сестры, точнее они пытаются скрыть это от сына, чтобы не огорчать его, но ему всё равно это становится известно), убийств и пр.

Об этом в свое время первым рассказал публично в своей книге «Хранить вечно» советский диссидент Лев Копелев (угодивший за это в лагерь). Позднее документы и факты, свидетельствовавшие о событиях подобного рода и хранившиеся в секретных архивах, были опубликованы.

Население оккупированной территории Советского Союза, помнившее немцев по Первой мировой, и предположить не могло, с какими зверствами столкнется во Второй. Не только СС, но и вермахт лютовали на советской земле — это общеизвестный факт. В свое время официальная пропаганда нацистов это всячески отрицала, да и потом долгое время считалось, что лютовали только специальные карательные отряды, «Ваффен СС», а вермахт, мол, этим не занимался, вел себя чинно и благородно.

В ФРГ сознательно поддерживался и распространялся миф, что вермахт не участвовал в злодеяниях — зверствовали только эсэсовцы.

В 1980–1990-е годы многие в ФРГ, включая почтенных деятелей культуры, стали утверждать, что нация «устала» нести бремя ответственности за Освенцим, за холокост, вообще за преступления нацизма. Не пора ли покончить с этим бременем, громко задавались они вопросом. Как раз тогда были показаны по телевидению нашумевшие документальные фильмы «Солдаты для Гитлера» (АРД) и «Подручные Гитлера» (ЦДФ), началась полемика о книге американского историка Д. Голдхагена «Добровольные палачи Гитлера».

Сильнейшую реакцию вызвала фотовыставка о преступлениях вермахта, проходившая в середине 1990-х годов, — «Война на уничтожение. Преступления вермахта 1941–1944». Выставку посетило рекордное количество зрителей, в том числе молодежи. Ею восхищались, ее проклинали. Эта выставка была частью обширного проекта, предусматривавшего издание различных научных работ, документальных материалов и т. д. Этот проект должен был дать ретроспективу беспримерной кампании, несшей уничтожение и смерть мирному населению России. В рамках этого проекта выставка демонстрировала то измерение войны, которое не имело прецедентов в истории Новейшего времени: уничтожение огромного количества мирных жителей, представавшее как часть военного планирования.

Еженедельник «Шпигель» в статье «Мощь фотографий» (1999,

№ 29) отмечал, что вермахт был активной частью политики массовых убийств, осуществлявшейся нацистским режимом. Казалось бы, не новый тезис. Новым, по мнению «Шпигеля», являлось то, что документы, как они представали на выставке, были свидетельством вины не только тех, кто отдавал приказы, то есть верхушки, но и простых солдат, большинства вермахта.

В документальном труде, сопровождавшем выставку, говорилось, что «рядовые и низшие чины вермахта уже не отличаются по менталитету от гиммлеровских частей. Это относится даже не к 1941 году, а ко второй половине 1942-го, после крушения надежд на быструю победу, после годового привыкания к преступлениям». И в карательных частях, и в вермахте не было недостатка в добровольцах, готовых расстреливать. Хотя и здесь и там были люди, которые не хотели этого делать…

На выставке, в частности, речь шла о «повседневном расизме регулярных частей», писал «Шпигель». И этот тезис недалек от главного тезиса американца Голдхагена, что повсюду были добровольные палачи Гитлера. Известной стала фотография, сделанная хоть и не в России, а на берегу Дуная, напротив югославской столицы, это сути не меняет: солдат в стальной каске добивает из пистолета раненого, лежащего на земле. Стоящий рядом офицер с интересом наблюдает за происходящим. Оба принадлежат к полку, составившему основу будущей дивизии «Великая Германия».

Фотограф не может унять дрожь. Уже в 1990-е годы он рассказал газете «Зюддойче цайтунг», что ту пленку он не сдал, как полагалось, начальству, а спрятал в мешочке с хлебом, а потому сумел переправить домой. На выставке о преступлениях вермахта эта фотография стала одним из экспонатов, а также основой рисунка, изображенного на обложке журнала «Шпигель».

Итак, главная тема фотодокументов — крестовый поход немецкой армии, приведший к уничтожению огромного количества мирного населения. Под прикрытием борьбы с партизанами вермахт уничтожил тысячи невинных мирных людей и дал погибнуть от голода и болезней трем миллионам тремстам тысячам русских военнопленных. Обер-ефрейтор 354-го пехотного полка Рихард Хайденрайх уже в июле 1941 года записал в своем дневнике, что его батальон проводит в Минске расстрелы мирных жителей. 5 октября 15 человек из его полка расстреляли тысячу евреев и сбросили в болото. «Дети цеплялись за матерей, женщины за своих мужей. Это было в деревне Крупка, а через несколько дней столько же людей было уничтожено солдатами в Хлопоничах, и в этих расстрелах я тоже участвовал». Подобные

акции были частью повседневной деятельности людей в военной форме, подчеркнем, даже не СС. О тех и говорить не стоит — всё известно.

Роты ежедневно сдавали в батальон отчет о числе расстрелянных. Расстрелы обосновывались необходимостью бороться с партизанами. Жажда убийств, зверства и жестокость были отнюдь не чужды представителям вермахта, пишет главный редактор и издатель «Шпигеля» Рудольф Аугштайн. Когда не получилось «легкого блицкрига» под Москвой, армия, по мнению некоторых военных историков, стала «варварской».

Аугштайн не согласен: ведь не только с зимы 1941/42 года вермахт стал подручным нацистской политики уничтожения. Это началось, по сути, с самого нападения на Советский Союз. Из трех миллионов шестисот тысяч советских военнопленных только несколько сот тысяч еще были способны работать. Большинство умерли от голода и холода. Тех, кто не мог идти, расстреливали на глазах у местного населения.

Организатор выставки Ян Филипп Реемтсма подчеркивал: ее цель вовсе не в том, чтобы доказать, что все в вермахте были кровожадными убийцами, а в том, чтобы документально подтвердить, что военные в этих убийствах участвовали, и многие охотно. Убийства не являлись результатом каких-то эксцессов, а осуществлялись вермахтом планомерно. Даже фотографии, сделанные самими немецкими солдатами, запечатлевшими казни и расстрелы, многое говорят о мере соучастия вермахта. На лицах выражение удовольствия или веселья. Солдаты фотографируются на фоне убитого, повешенного или горы трупов, как туристы возле местной достопримечательности. Очевидна будничность самого фотографирования в местах массовых убийств. Солдаты щелкают друг друга там, где совершаются массовые преступления — самое настоящее варварство, ставшее повседневной рутиной. Границы между «можно» и «нельзя» размываются и вообще исчезают.

Хочется спросить: чего же вы ждали после всего этого, господа? Что советские войска, войдя на территорию врага, уничтожившего такое количество мирного населения, будут вести себя как-то очень благочинно?

Ведь и Пауль в новелле Грасса хоть и возмущается нацистским сайтом своего сына и бесконечными ужасными рассказами матери, всё-таки соглашается: да, это было ужасно, несчастные беженцы, несчастные люди на лайнере «Вильгельм Густлофф»! А ведь он самый трезвомыслящий в этой истории, рассказанной Грассом. И он признает свою вину в том, что его сын, отданный на «воспитание» озлобленной Тулле, стал

неонацистом, повторяющим худшие бредни нацистской пропаганды времен третьего рейха.

Да ведь и сам Старик говорит, что «упустил», не удосужился вовремя рассказать правду об ужасах, пережитых немецкими беженцами, — потому что слишком велика была вина самих немцев, которую еще предстояло осмыслить. Нет ли здесь и на самом деле какой-то двойственности, в которой критика упрекала Грасса после выхода «Траектории краба», говоря, что он пытается превратить нацию преступников в нацию жертв?

И всё же трудно с этим согласиться — слишком много написано Грассом произведений разных жанров, однозначно говорящих о том, как важны для него понятия вины и ответственности.

Но вернемся к новелле, а точнее приблизимся к ее финалу, к трагической развязке.

Отец Конни упрекает того в подлоге: он отрицает то, что давным-давно опубликовано и чего «практически не оспаривают даже вечно вчерашние». Пауль с ужасом пишет: «Неужели ему хотелось создать видимость военного преступления, подретушировать реальные события, чтобы подыграть бритоголовым в Германии и где-то еще?» Он признается, что может только догадываться, что толкнуло сына на подлог: «желание иметь четкий, незамутненный образ врага». Ради этого он вслед за бабкой, вооружившей его подробностями, игнорирует одни факты и раздувает другие. Он сознательно лжет, и для отца это очевидно. Но Босс, Заказчик, не успокаивается, сам жаждет новых деталей, он одновременно не доверяет Тулле и признает за ней некую правдивость (ведь заявила же она еще в детстве, что гора в Штутгофе — это гора человеческих костей! Стало быть, она может быть честной и искренней).

Но мы, читатели, не станем утверждать, что беженцам и пассажирам торпедированного лайнера повезло. Им очень не повезло. Но не они ли еще недавно клялись в любви и верности фюреру, считали, что настали замечательные времена и фюрер, начав свои военные походы, приведет их к вечному благоденствию?

Грасс замечательно отобразил в своих книгах, как простые обыватели — а среди них оказались и будущие беженцы и пассажиры «Густлоффа» — мгновенно осваивали нацистские пароли и лозунги, присоединялись к власти, исполняли ее приказы без малейших сомнений и колебаний. Кстати, спасшуюся Туллу с грудным младенцем русские патрули и сторожевые посты пропустили, проявив сочувствие. Это дало ей возможность добраться до Шверина — как раз на исходе апреля, когда Гитлер

покончил с собой.

А тем временем спор в Интернете между двумя оппонентами продолжался. Они даже договорились о встрече — как раз там, где раньше в Мемориале героев нацизма стоял гранитный камень в память о Густлоффе, но к моменту встречи двух молодых людей уже ничто не напоминало о Мученике, поскольку был убран и камень, и весь Мемориал. Конни потратил немало усилий, чтобы разместить на своем сайте фотографию уже не существующего камня и специально увеличить надпись, высеченную на нем: «Жил во имя Движения. Убит евреем. Погиб за Германию». Тем самым Конни (не назвав имя реального убийцы), по словам отца, объявлял убийцами всех евреев, демонстрируя «свою ненависть к еврею как таковому».

Если Конни отождествлял себя с Вильгельмом Густлоффом, то его оппонент идентифицировал себя с Давидом Франкфуртером. Этот виртуальный Давид в ответ на приглашение Конни покинул далекий город Карлсруэ, где жил с родителями, и прибыл в Шверин. Парни встретились, прогулялись по городу. Давид Штремплин рассказал о своих родителях: физике-атомщике и учительнице музыки. Потом они оказались возле бывшего Мемориала.

Давид плюнул на замшелый фундамент. Конни вытащил из кармана куртки пистолет и выстрелил четыре раза. Давид упал. Конни было очень важно убедиться, что он попал столько же раз, сколько в свое время убийца Густлоффа. Потом он направился в соседний полицейский участок и добровольно сдался со словами: «Я стрелял, потому что я немец».

Потрясенный отец признается, что лишь начавшийся судебный процесс сделал сына ближе, хотя и непонятнее. Возможно, говорит отец, ему не хватило проницательности, чтобы разгадать собственного сына. Работодатель настойчиво напоминает ему о «запоздалом отцовстве». Всё, до чего он доходит «по траектории краба», совершается, по мнению Заказчика, «задним числом и из-за угрызений нечистой совести».

Его сын тем временем на суде, признавшись в убийстве, ни в чем не намерен раскаиваться: «Я сделал лишь то, что должен был сделать!» На процессе Тулла выглядела сломленной, но продолжала уверять всех, в том числе и судей, что мальчика «сбили с толку злые силы и эта дьявольская штука, компьютер», ведь ее внук всегда был опрятен и вежлив. Покончив с проклятиями в адрес «новомодных соблазнов», она возвращается всё к той же заезженной пластинке. Она полностью оправдывает Конни, который не только заинтересовался «гибелью замечательного лайнера СЧР, заполненного женщинами и

детками», но и затеял — не в последнюю очередь по ее желанию — «большое дело, а именно принялся распространять по всему миру, вплоть до Австралии и Аляски, с помощью подаренного компьютера то огромное количество свидетельств, “все мельчайшие подробности”, которые насобирал». Суд узнает от нее, что ее внук отличался «несокрушимой гордостью за Германию».

Однако на процессе выясняется, что погибший вовсе не является евреем: его отец, господин Штремплин, родился в семье вюртембергского пастора, а мать принадлежит к старому роду баденских крестьян. Это сообщение вызвало еще большее раздражение Туллы, которая назвала убитого «лжецом и мошенником», потому что он выдавал себя за еврея, а оказался немцем. После этого судья лишил ее слова.

Конни же, узнав, что его виртуальный оппонент немец, заявил, что лишь он сам, Конни, мог принять решение, является тот евреем или нет, и что «стрелял из принципа».

Отец Конни снова и снова кается, что он и мать мальчика, его бывшая жена, «оставались слепыми» и что ему следовало «побольше интересоваться собственным сыном». «Нам нет оправдания», — говорит он. Родителям приходится признать, что они допустили роковую ошибку. Такими же упреками терзаются и родители несчастного убитого юноши, которого звали, вовсе не Давидом, а Вольфгангом. Отец убитого признается Паулю, что, будучи чрезвычайно занят на работе, тоже утратил контакт с собственным сыном.

Родители Вольфганга тоже не могут понять, почему их сыну пришло в голову заняться этим «ужасным партийным функционером» и убившим его студентом-медиком. «Может, мы слишком рано отказались от педагогического воздействия на сына», — сокрушаются они. Учителя гимназии, в которой учился Конни, подтвердили его хорошую успеваемость и объяснили, почему возражали, когда их ученик хотел сделать доклад о социальной значимости нацистской организации «Сила через радость» и вообще о событиях 30 января 1933 года, когда к власти пришел Гитлер. Учителя заявили, что доклады эти были проникнуты национал-социалистической идеологией, которая преподносилась весьма хитроумно — с помощью пропаганды так называемой «бесклассовой народной общности». Они подтвердили, что в школах растет число учеников со склонностью к правому экстремизму.

На суде Конни заявил вновь, что «бесклассовый лайнер “Вильгельм Густлофф”» является «живым свидетельством национального социализма» и «образцом для подражания в наши

дни и на все времена!». Он признал также, что считал месть за Вильгельма Густлоффа своим «священным долгом».

В тюрьме Конни, будучи несовершеннолетним, пользуется некоторыми привилегиями и даже занимается тем, что обучает других заключенных компьютерным изыскам. Он попросил купить ему конструктор и сделал модель лайнера, во всех деталях повторяющую оригинал. Сидя в тюрьме, он даже получает от некоторых предпринимателей предложения о работе, связанной с новыми электронными технологиями.

Не зная, что делать с собой и своим чувством вины, Пауль обращается к нынешней приятельнице матери Йенни Брунис за советом. Та сказала: «Эта скверна (имея в виду правый радикализм) ищет выхода наружу». Она заявила, что у его матери такая же проблема. Ведь когда-то из-за Туллы пострадал ее приемный отец, удочеривший девочку, которая была «чистокровной цыганкой»: по доносу Туллы Бруниса забрали, он попал в концлагерь Штутгоф.

Через какое-то время Заказчик, «по заданию которого я двигался траекторией краба, настойчиво попросил меня порыскать по Сети. Дескать, нужно найти там что-нибудь подходящее для финала». Искать пришлось недолго — он обнаружил «особый сервер на немецком и английском языках с адресом “Соратничество имени Конрада Покрифке”». Там рекомендовали «поддержать того, кто служит образцом идейной стойкости, за что брошен в тюрьму ненавистной системой». Далее говорилось: «Мы верим в Тебя, мы ждем Тебя, мы идем за Тобой…» «Никогда этому не будет конца, — к такому выводу приходит рассказчик. — Никогда».

Что к этому добавишь?!

Нет повести печальнее на свете… На сей раз это не о шекспировских, а о грассовских героях.

Глава VIII
XX ВЕК ГЮНТЕРА ГРАССА

Оригинальная художественная идея: представить целое столетие в коротких, двух-трех страничных новеллах. По одной на каждый год. А может быть, это даже не новеллы, а зарисовки, эссе, наброски. Казалось бы, должно получиться что-то фрагментарное, клочковатое, разрозненное. Но получается целостная картина XX века, каким его пережили Германия, немцы и Гюнтер Грасс. Идея эта посетила автора, похоже, задолго до того, как он принялся за ее воплощение, потому что кое-где в других произведениях позднего периода мелькают упоминания о том, что он как раз ищет материал для той или иной главки своей будущей книги. Она так и называется — «Мое столетие» (1999. Перевод С. Фридлянд).

Следуя эстетике Альфреда Дёблина, которого Грасс называл своим учителем, он не изображал напрямую «великие события» века, его не интересовали «поля сражений» (а две мировые войны могли бы дать для этого обширный материал), ключевые исторические моменты, к примеру заключение Версальского мира, провозглашение Веймарской республики, Нюрнбергский процесс, подписание акта о капитуляции Германии во Второй мировой войне. Скорее наоборот, он избегал узловых точек истории, предпочитая события, кажущиеся второстепенными, арены действия, воспринимающиеся как периферийные. Он выбирал сюжеты, на первый взгляд незначительные, даже мелкие — на фоне больших исторических фактов, которыми был насыщен XX век. И ключевые персонажи столетия отнюдь не всегда просматривались в этих эскизах (зато вдруг на заднем фоне мелькнет Шаляпин или Чарли Чаплин). За счет чего же в таком случае рождается впечатление целостной, насыщенной, полнокровной картины века?

Грасс очень точно рассчитывал свою литературную конструкцию. Эпизоды, кажущиеся случайными, позволяют увидеть очень важное, пусть не напрямую, пусть на обходных путях, как результат сложного художественного маневра. Но он всегда нащупывал главную субстанцию времени, создавая у читателя чувство, что он, несмотря ни на что, присутствует при главных, решающих событиях и поворотах немецкой истории недавно завершившегося века.

Собранные воедино литературные фрагменты — это в совокупности и есть грассовское подведение итогов XX столетия,

хроника утекшего времени, оставившего такой разнообразный, многоликий, но прежде всего трагический след в мировой истории. Именно за эту хронику, которая в художественном плане является не чем иным, как романом, Грасс получил Нобелевскую премию. По своей значимости в творчестве писателя хотелось бы поставить этот роман рядом с «Жестяным барабаном», принесшим ему всемирную известность и остающимся непревзойденным шедевром. И хотя трудно себе представить два более несхожих в эстетическом плане произведения, по своей художественной силе они, на мой взгляд, отчетливо опережают всё остальное.

Кто-то уже отметил, что эти сто рассказов напоминают сто кадров художественного фильма. Добавим, смонтированного очень прихотливо, но не отпускающего читателя-зрителя с первой до последней минуты. Мы видим наше столетие глазами Грасса, и при всём внешне «волюнтаристском» подходе к отбору эпизодов, картин, мгновений век предстает именно таким, каким он был для Германии и Грасса: трудным, жестоким, насыщенным человеческими драмами и трагедиями, даже если те, кому предоставлял слово автор, не всегда это осознавали. Через кажущийся незначительным штрих, второстепенную деталь передается меняющаяся, колеблющаяся, но неизменно напряженная, насыщенная грозовыми раскатами атмосфера времени. Иногда грассовские новеллы не связаны между собой, иногда он соединял несколько новелл воедино общим действием или фигурами, связывал тематически, группировал в соответствии с временем и смыслом происходящего.

Конечно, не все главки равноценны, некоторые кажутся менее значимыми, даже проходными, не очень убедительными, но больше таких, от которых в прямом смысле захватывает дух, от которых исходит аромат лучших образцов грассовской прозы.

В самом начале меня поразила новелла, как бы совершенно отделенная от общественных и политических событий начала века, приписанная к 1901 году. Рассказчик, представляющийся как любитель антиквариата, охотно роющийся в «старье» (возможно, сам Грасс), на исходе 1950-х годов находит у торговца предметами старины три перевязанные ниткой почтовые открытки, на которых изображены разные виды: мечеть, церковь Гроба Господня и Стена Плача. Почтовый штемпель отсылает к январю 1945-го и проставлен в Иерусалиме. Адресованы открытки некоему доктору Бенну в Берлин, с указанием адреса. Но поскольку шли последние дни войны, почта, как свидетельствовал уже берлинский штемпель, не смогла обнаружить адресата — многие здания были разбомблены. Рассказчику с трудом удается прочитать текст, «исчерканный

человечками и хвостами комет». Из текста становится ясно, что он написан выдающейся поэтессой XX века Эльзой Ласкер-Шюлер, у которой была любовная связь с еще более знаменитым поэтом-экспрессионистом Готфридом Бенном.

Правда, тут возникает некое противоречие (или, во всяком случае, мне так показалось). По данным вышедшего в Москве уже в начале XXI века «Энциклопедического словаря экспрессионизма», их встреча состоялась в 1912 году в берлинском «Кафе дес Вестенс» («Западное кафе»), одном из литературных центров немецкой столицы. Эльза Ласкер-Шюлер, которая по праву считалась центральной фигурой этого писательского клуба в годы экспрессионизма, именно там познакомилась с Готфридом Бенном, тоже находившимся на литературном Олимпе экспрессионистской поры. Результатом этой встречи стал «один из величайших любовных диалогов в поэзии XX века» (Н. Пестова).

В 1930-е годы Бенн запятнал себя восторженным, хотя и краткосрочным приятием нацизма, от которого, впрочем, скоро дистанцировался. В 1950-е он пережил новый творческий взлет, превратившись в кумира читающей публики, понимающей толк в поэзии. В 1951 году он стал первым лауреатом почетной литературной премии имени Георга Бюхнера, учрежденной в ФРГ. Говорили о соперничестве Бенна и Брехта, двух литературных корифеев, живших в двух германских государствах и умерших в один год (1956).

Письмо, написанное Эльзой Ласкер-Шюлер, таинственным образом относится к 1901 году. «До чего ж безумные настали времена!» (Она пишет это, еще не подозревая, до чего действительно безумными они окажутся уже довольно скоро.) «Сегодня, первого, наипервейшего марта, когда едва лишь распустившееся столетие стоит на негнущихся ножках и похваляется своей единицей, ты же, о мой варвар и мой тигр, давно рыщешь по далеким джунглям в поисках свежей дичи… Ах, мой дорогой Гизельхер (в ее зашифрованной метафорической лирике Готфрид Бенн носит придуманное ею для него германское имя Гизельхер. — *И. М.),* чьи сладостные губы наполняли меня таким блаженством, когда б ты мог вместе со мной, твоей Суламифью — или лучше мне быть принцем Юсуфом? (и то и другое — псевдонимы поэтессы. — *И. М.)* — вот так же проплыть над Стиксом, рекой мертвых, которая есть всего лишь другой Вуппер, покуда мы оба, соединяясь — помолодев, не сгорим в падении».

Упоминаемый в письме Стикс — название ее первого сборника стихов, вышедшего в 1902 году, а «Река Вуппер» — это

ее драма 1908 года, изображавшая социальные противоречия в маленьком рейнском городке.

После прихода нацистов к власти Эльза Ласкер-Шюлер была жестоко избита штурмовиками прямо на улице и бежала в Швейцарию, в Цюрих. В 1938 году она, как «нежелательный элемент неарийского происхождения», была лишена германского гражданства, а на следующий год перебралась в Палестину. Вот она и пишет на той самой открытке: «Я чувствую себя спасенной на Святой земле и живу, обрекши себя Мессии, в то время как ты остаешься потерян, отрекаешься от меня, суроволицый предатель, варвар, каков ты и есть на самом деле. Крик боли!..»

Поэтесса скончалась 16 января 1945 года, стало быть, три привета из Иерусалима, адресованные доктору Бенну, были проштемпелеваны и отправлены незадолго до ее смерти.

Казалось бы, всего-то три случайно найденные на развале старые открытки — а сколько за ними всего стоит! Трагическая жизнь и смерть великой поэтессы, черты характера, творчества и биографии Готфрида Бенна — всё это отражение великих драм немецкой истории.

Совсем не много имен писателей и художников оказывается в центре грассовских новелл, но все они волнуют своим глубоким трагизмом.

1933 год, ставший годом немецкой катастрофы, ибо именно в тот год к власти пришел Гитлер, предстает в грассовской интерпретации глазами собирателя живописи, связанного личными и деловыми интересами со знаменитым художником-импрессионистом Максом Либерманом, возглавлявшим в ту пору Прусскую академию искусств и в тот же год сложившим с себя полномочия.

«Известие о провозглашении», как называет этот день рассказчик, настигло его и некоего Берндта, его юного коллегу, в картинной галерее. Он признавался, что ничуть не был удивлен: «После отставки Шлейхера все указывало на него и только на него (Гитлера. — *И. М.)*… Перед его неукротимой жаждой власти склонился даже престарелый президент (Гинденбург. — *И. М.*)». «Юный коллега» по имени Берндт тут же высказался в том духе, что надо бежать. «Надо сматываться, — сказал он, — нам надо сматываться отсюда».

Сам же рассказчик, человек прежде всего прагматичный, сначала посмеялся над «чрезмерной реакцией» своего помощника, но тут же подумал, как правильно поступил, заранее отправив в Амстердам часть картин тех художников, которые в глазах захвативших власть нацистов могли бы оказаться «неблагонадежными». Он называет несколько имен, составлявших

славу немецкого искусства: Кирхнер, Пехштайн, Нольде. В берлинской же галерее осталось лишь несколько полотен, принадлежавших кисти Мастера — имеется в виду Макс Либерман, его поздние пейзажи. Рассказчик почему-то считает, что они не попадут под категорию «выродившегося искусства», как были охарактеризованы произведения художников-авангардистов, особенно «неарийской расы». Из захваченного, добавим, нацисты быстренько соорудили выставку под названием «Искусство вырождения», обозначив тем самым, кто в рейхе может считаться настоящим художником, а кто является «вырожденцем».

Нечто похожее происходило, как известно, с книгами нежелательных авторов. Костры из книг на городских улицах — факт широко известный. Быть может, менее известно другое: при всём отвращении к «выродившемуся искусству» нацисты очень даже неплохо на нем заработали, продавая в зарубежные галереи за полноценную западную валюту, которой им так не хватало для вооружения своей армии и подготовки к войне, полотна презираемых ими выдающихся мастеров.

При всём внешнем оптимизме рассказчика не покидает тревога, а юный коллега откровенно плачет. Они запирают галерею и идут по улицам Берлина. Что они видят? «Отовсюду стекались колонны… Они вышагивали шеренгами, по шестеро, вверх по аллее Победы, за одной группой штурмовиков следовала другая… О эта пугающая серьезность на молодых… лицах. И всё больше, всё больше зевак, толчея среди которых делала непроходимыми уже и тротуары». Рассказчик с другом с трудом пробираются на Паризерплац: «Ах, сколько раз, полные ожиданий, мы проезжали здесь одним и тем же путем! Какой редкостный, хоть и хорошо знакомый адрес! Как много визитов в студию Мастера, какая высокая духовная атмосфера! А этот суховатый берлинский юмор хозяина!»

Они приближаются к дому Мастера. Управляющий сообщает, что «господа находятся на крыше». Пришедшие видят наверху Макса Либермана и его жену. Пока они поднимаются по лестнице, в городе начинается факельное шествие. Поднявшись на плоскую крышу, гости слышат «вопли народного ликования», «нарастающий рев множества глоток». Тут рассказчик замечает: «Сегодня я должен честно признаться, что был захвачен, пусть даже на мгновение».

Мастер и его жена стояли на краю крыши. Почему он выставляет себя перед толпой, испуганно думает рассказчик. Либерман объясняет: стоя на этом самом месте, он уже наблюдал в 1871 году (год объединения Германии «железом и кровью». —

И. М.) возвращающиеся из Франции полки, потом в 1914-м — уходящих на Первую мировую войну пехотинцев, потом в 1918-м — вступление революционных матросских батальонов. Всё это он видел за свою долгую жизнь: словно бесконечный безумный фильм развертывался все эти годы перед его глазами. Вот почему, признавался художник, он и решил бросить «последний взгляд сверху».

Факельное шествие приближалось к дому, в нем чудилось что-то «неудержимое, неотвратимое», что-то «судьбоносное». «Даже мы, стоявшие на крыше либермановского дома, были озарены тем роковым блеском».

Рассказчик, как наверняка и многие миллионы его сограждан в тот момент, испытывал «амбивалентные» чувства. «Какой позор! С превеликим ужасом» он признавал, что это зрелище хотя и ужаснуло, но в то же время глубоко взволновало его. От картины факельного шествия «исходила некая воля, которой хотелось повиноваться… Это был поток, который увлекал за собой». Своеобразный грассовский психологизм позволяет точно ощутить сложное настроение толпы, охваченной одновременно ужасом и восторгом. Уже очень скоро ужас останется уделом немногих, а большинство охватит глубокий восторг, который начнет таять лишь по мере военных неудач рейха и совсем испарится к весне 1945 года…

Но пока мы лишь в 1933-м, и сейчас прозвучит фраза, ради которой, на мой взгляд, и написан этот рассказ. Услышав пресловутое «зиг хайль», Макс Либерман сопроводил его словцом, которое, «словно пароль, пробежало по всему городу». Отвратив свой взор от исторической картины, он с берлинским акцентом изрек: «Я просто не в состоянии столько сожрать, сколько мне хотелось бы выблевать».

Когда Мастер покидал плоскую крышу, рассказчик стал подыскивать выражения, чтобы убедить пожилую чету бежать из Германии. Но он понимал, что «их нельзя было пересадить в другую почву», даже в Амстердам, «куда я в самом непродолжительном времени бежал вместе с Берндтом». Макс Либерман умер в 1935 году.

Среди тех немногих деятелей культуры, которым посвятил свои новеллы Грасс, есть и трагическая фигура поэта Эриха Мюзама, чьи стихи отражают его анархические бунтарские идеи. Его исполненные гуманистического пафоса произведения всегда были неудобны для любых властей. Что же говорить о фашистах! Он рано осознал нацистскую угрозу и неспособность Веймарской республики ей противостоять. Антинацистская тема звучит в его творчестве уже с начала 1920-х годов. С 1919 по 1924 год поэт

сидел в тюрьме — за участие в попытках создания Баварской Советской республики. Там, в тюрьме, он утратил здоровье, вышел почти глухим. Нацисты еще до прихода к власти угрожали поэту, а после поджога рейхстага в феврале 1933 года арестовали его и подвергли бесконечным пыткам. В июле 1943 года он погиб в концлагере Ораниенбург. Его последние дни и стали основой сюжета посвященной ему новеллы Грасса.

Пожалуй, это одна из самых страшных, хватающих за сердце историй, рассказанных в этой книге. Написана она от имени одного из тех палачей и бандитов, которые были штурмовиками, служили в СС, были начальниками и охранниками концлагерей, истребляли «врагов рейха» и «неполноценных». Начинается рассказ с признания, что «это дело можно было провернуть и поаккуратнее». Читатель пока не знает, какое дело и о чем речь.

«А началась вся эта муть из-за слишком быстрой перемены дислокации, вызванной рэмовским путчем: мы были откомандированы из Дахау и 5 июля получили под начало концлагерь Ораниенбург, сразу после того как целую шарагу людей СА (штурмовиков. — *И. М.)* сменили группой от лейбштандарта, к слову сказать, той самой, что несколькими днями раньше разделалась с рэмовской кликой в Висзее и в других местах.

Всё еще явно утомленные совершенной работой, они поведали о “ночи длинных ножей” и передали нам всю лавочку вкупе с несколькими унтерфюрерами, которые должны были помочь нам в осуществлении бюрократической части смены гарнизона, но оказались совершенно к этому неспособны. Один из этих амбалов с говорящим именем Штальконф («стальная голова». — *И. М.)* выстроил передоверенных нам арестантов на перекличку, а находившимся среди них евреям приказал строиться отдельно».

Далее рассказчик сообщает, что сразу заметил и узнал Мюзама. Хотя ему сбрили бороду и лицо его было разукрашено синяками, его трудно было не узнать: «анархист самой изысканной породы, а вдобавок типичный литературный завсегдатай кофеен», который вечно выступал как «агитатор» и «поэт абсолютной свободы». Он ничего не слышал — ухо его затекло гноем и покрылось запекшейся кровью.

Наш человеколюбивый рассказчик тут же подал рапорт начальству, где назвал Эриха Мюзама, «с одной стороны, вполне безобидным», а с другой — «особенно опасным». Начальство тут же порекомендовало «особое обращение», иначе говоря, распорядилось прикончить поэта. Но рассказчик признается, что сам он «побаивался связываться» с Мюзамом, тем более что во

время допроса тот проявил удивительную выдержку. На вопросы отвечал строчками из стихов, как собственных, так и других поэтов, например Шиллера. «Вдобавок, — сообщает повествователь, — меня раздражало пенсне на его еврейском носу». Это, конечно, главный аргумент для ненависти.

Не желая сам браться за грязное дело, он поручил осуществить приказ начальства амбалу по имени Шталькопф. И тот долго не размышлял — «утопил его в унитазе». Рассказчик сообщает, что подробностями не интересовался, но зато напуган тем, что было очень трудно изобразить всё это как самоубийство. Начальство не так чтобы очень сильно его распекало, но всё же упрекнуло: мол, надо было все сделать поаккуратнее. В результате дело получило огласку, «за границей Мюзама славили как великомученика». Пришлось бедолагам из СС «ликвидировать концлагерь Ораниенбург», а заключенных «распихать по другим лагерям».

Трагическая судьба антифашистского поэта оказывается переплетенной с картиной нравов нацистского рейха в самом начале его существования, ведь это был всего лишь 1934 год. А дальше бандитские повадки нацистов становились более явными и более жестокими. Позднее им много удобных мыслей пришло в голову, например поставить дело уничтожения миллионов людей на поток, действовать методично, построить крематории, использовать смертельный газ «циклон Б» — и всё для того, чтобы добиться «окончательного решения еврейского вопроса»…

Печальную историю еще одного немецкого поэта, хотя и относящуюся к более раннему периоду, Грасс лаконичными и выразительными штрихами рисовал в новелле, относящейся к 1912 году, — речь о поэте-экспрессионисте Георге Гейме, не дожившем даже до двадцати пяти лет. Он, будучи столь молодым, считался одним из самых талантливых поэтов экспрессионистского круга, его большой надеждой. Гейм писал, помимо замечательных стихов, новеллы, в которых звучат катастрофические мотивы, возникает атмосфера человеческой неприкаянности на грани безумия, слышится траурная музыка смерти. Красота и отталкивающее уродство, прекрасное и безобразное, не просто соседствуют в его творчестве, но и спаяны воедино, одно неотделимо от другого, как живое и мертвое.

О Гейме рассказывает в книге Грасса береговой смотритель при гидротехнической службе Потсдама, который, несмотря на столь далекую от поэзии профессию, сам пишет стихи. По его словам, в этих стихах проступают «очертания конца света», а смерть собирает «обильную жатву». Иными словами, мы понимаем, что рассказчику близко творчество Георга Гейма.

За два года до трагической гибели поэта смотритель впервые слушал его выступление в берлинском «Новом клубе», основанном другим экспрессионистским писателем — Куртом Хиллером (в сотрудничестве с рядом коллег, среди которых был и Георг Гейм). Рассказчик признавался, что стихи Гейма уже тогда произвели на него впечатление — «не расслышать его голос едва ли было возможно». В упомянутом «Новом клубе» проходили выступления «Неопатетического кабаре», и рассказчик был потрясен «силой слов», произносимых Геймом. Среди многих там неизменно присутствовали и другие корифеи экспрессионизма — Эрнст Бласс и Альфред Вольфенштейн.

Рассказчик фиксирует свое и наше внимание на антивоенном пафосе лирики Гейма. После очередного кризиса в Марокко, когда из-за милитаристского угара, насаждаемого уже тогда в кайзеровской Германии, возникло ощущение, что «вот сейчас рванет», Гейм написал стихотворение «Война». «Я до сих пор слышу его строки, — признается рассказчик. — «Бесчисленные трупы лежат средь травы речной. И смерти грозные птицы покрыли их белизной». Он считает не случайным, а провидческим пристрастие Гейма к сочетанию белого и черного цветов. «И не диво, что он сумел отыскать на уже несколько недель как замерзшем Хавеле среди бесконечной белизны крепкого льда ту черную, словно поджидавшую его дыру». Здесь его и в самом деле подкарауливала смерть — то ли он провалился в полынью случайно, не заметив ее, то ли хотел помочь упавшему туда же другу и при этом сам ушел под лед, то ли это было двойное самоубийство.

«Какая потеря!» — восклицает рассказчик и недоумевает, почему не почтила его некрологом «Фоссише цайтунг», удовлетворившаяся кратким сообщением в отделе хроники и упоминанием, что, катаясь на коньках, референдарий доктор Георг Гейм и кандидат правоведения Эрнст Бальке угодили в дыру, прорубленную в ледяной корке для водоплавающей птицы. Но более всего возмутило рассказчика, что газета не напечатала ни слова ни «о душевных терзаниях нашего уже тогда потерянного поколения», ни о стихах Гейма. Зато их опубликовал молодой издатель по имени Эрнст Ровольт. Тем, кто когда-либо интересовался немецкой литературой XX столетия, хорошо знакомо издательство «Ровольт», выпустившее в свет огромное количество произведений немецких авторов, в том числе самых выдающихся.

Рассказчик сообщает, что только газета «Берлинер тагеблатт» упомянула о литературной деятельности погибшего и тот факт, что у него недавно вышел томик стихов «Вечный день»

(единственный прижизненный сборник).

Большинство экспрессионистов, особенно молодых, с восторгом встретили Первую мировую войну. Им наскучило затянувшееся однообразие буржуазной жизни, утомило «долгое мирное лето», хотелось освежающих бурь. И чем всё кончилось! Одни из них, пошедшие добровольцами на фронт, погибли, другие быстро поняли, что война — это не освежающая буря среди надоевшего мирного лета, а грязь, вонь, ядовитые газы, раны и смерть.

Вот и о Гейме рассказчик говорит: «Он, у кого всё военное вызывало глубокое отвращение, несколько недель назад добровольно записался в Метце в Эльзасский пехотный полк. Хотя и был исполнен совершенно других планов. Собирался, как мне доподлинно известно, писать драмы».

Собственно, едва ли не все отобранные Грассом истории, касающиеся видных фигур литературной жизни, так или иначе окрашены трагизмом. Это относится и к упоминаемому в двух новеллах Паулю Целану, бесконечно талантливому и не до конца оцененному немецкоязычному поэту, автору знаменитой «Фуги смерти». С ним Грасс был знаком и дружен. Строго говоря, новеллы, относящиеся к 1967 и 1968 годам, посвящены не столько Целану, сколько бурным временам студенческих волнений, подъема молодежного движения в Германии, возникшего на волне политизации общественной и культурной жизни и эту политизацию усилившего.

Об этом времени разговор особый, но именно в связи с ним возникло у Грасса имя Пауля Целана, который вообще-то никакого сколько-нибудь значимого участия в реальной жизни ФРГ не принимал, а жил (после тяжелой юности на грани гибели в годы нацизма) в Париже и в возрасте 50 лет (в 1970 году) утопился в Сене.

Одно из самых знаменитых стихотворений Целана «Фуга смерти» — это эмоциональное, глубокое поэтическое переживание постигшей мир катастрофы, ужасов фашизма и войны, переданных в зашифрованно-метафорической форме. Его сборники «Песок из урн» и «Мак и память» (для романтиков «мак» был символом забвения, поэтому в русском переводе используется название «Память и забвение») — это прежде всего скорбное воспоминание о жертвах, о страданиях, выпавших на долю человека в годы фашизма и войны. Стихи Целана, очищенные, как правило, от бытовой конкретики, — метафорический выплеск потрясенного ума и сердца, страданий, для которых не подходят обычные слова и образы, привычная грамматика и метрика. Здесь нужна емкая, часто плохо

поддающаяся расшифровке символика, способная передать всю непостижимость происшедшего в XX веке.

Повествование ведется от имени университетского профессора, руководителя некоего филологического семинара. Имя Пауля Целана возникает здесь в странной связи с именем философа Мартина Хайдеггера. Как сообщает рассказчик, в июне 1967 года поэт после долгой болезни прибыл во Фрайбург, дабы «усладить» участников семинара «торжественным чтением своих стихов». Упоминает профессор и «анекдотец» о том, что поэт согласился встретиться с философом, «чье сомнительное прошлое внушало ему недоверие». Образ Хайдеггера, изрядно подыгравшего в свое время нацистам, не раз возникает в творчестве Грасса, как правило, в иронически-гротескном виде.

Рассказчик признается, что некий «разговор в хижине» между Целаном и Хайдеггером существовал лишь в его воображении. Это был «предполагаемый разговор», ибо «между бесприютным поэтом и «Мастером из Германии» (так «обозвал его» Целан, заведя тем самым речь «о смерти»), между евреем с невидимой глазу желтой звездой и бывшим ректором Фрайбургского университета «с круглым и точно так же стертым партийным значком» не могло возникнуть диалога. Да и вообще, нашлась ли бы для них тема для разговора при всем демонстрируемом послевоенным Хайдеггером интересе к поэзии?

А ведь время-то было бурное — убит студент Бенно Онезорг, общество политизируется, молодежь всё больше демонстрирует радикализм. «Нет, нет, никаких злободневных разговоров: скажем, беспорядки в Берлине и недавно преданная гласности смерть одного студента» — всё это не стало темой беседы. Ну, хотя бы потому, что беседа была лишь в мыслях рассказчика.

Характерное для Грасса соединение несоединимого — это часть его творческой манеры. Может быть, именно потому самые «экстремальные» годы послевоенной истории связаны у него с именами людей, внешне столь далеких от политики, хотя, наверное, сыгравших в ней не последнюю роль — каждый по-своему, словами, мыслями, образами.

В воспоминаниях профессора переплетаются воедино самые разные события и фигуры тех «бурных лет» — помимо Пауля Целана и Мартина Хайдеггера с их воображаемой беседой в лесной хижине, это иранский шах, с демонстраций против которого в Западном Берлине началось, по существу, студенческое движение; убитый студент Онезорг и убивший его полицейский Куррас; Адорно и Хабермас, кумиры студенческой молодежи той поры; здесь же конец «Освенцимских процессов» и вступление в Чехословакию «ограниченного контингента» из

социалистических стран во главе с СССР.

Будущий профессор с его юношеским радикализмом так и не стал реальным участником студенческих волнений, о чем он и размышляет на фоне упомянутых событий и имен — то ли с удовлетворением, то ли с огорчением. Во всяком случае, его задевает, что одна пытливая студентка явно разочарована в своем руководителе семинара.

И уж если продолжить писательско-поэтическую линию, прочерченную в книге, стоит обратиться к новелле, соотнесенной с 1956 годом, когда, как уже упоминалось, почти одновременно в разных частях разделенного города Берлина скончались два корифея немецкой литературы XX века — Готфрид Бенн и Бертольт Брехт. Брехту было всего 58 лет, Бенну — 70. Не будем, хотя бы даже бегло, рассуждать о их творчестве: каждый заслуживает как минимум монографии, об обоих таких монографий в избытке, и не только в Германии. Интересно то, что в новелле Грасса, где повествователем является некий студент, изучающий германистику, происходит — возможно, тоже воображаемая, как и в случае с Целаном и Хайдеггером, — встреча двух почтенных мэтров у могилы Клейста «в уединенном местечке с видом на Ванзее».

Вполне допустимо, что они, как утверждает студент, втайне договорились о встрече, и не исключено, что с помощью посредниц — своих жен. Случайным был «студентик на заднем плане», который с любопытством и не без восхищения наблюдал эту встречу и даже слышал, о чем говорят его великие современники.

Бенн был «лысый и похожий на Будду», Брехт казался «хрупким и уже отмеченным печатью болезни». Важнее другое: в условиях жесткого противостояния того времени им отводилась важная идеологическая роль. Бенн имел все возможности этому противостоять и не вовлекаться в политические игры, что он, в общем-то, и делал. Брехт такого права был лишен.

Он был важной частью идеологического истеблишмента ГДР, из которой не мог — а скорее всего уже и не хотел — вырваться. «Если один из них числился в западной части города литературным, то есть некоронованным королем, то другой был усиленно цитируемой инстанцией в восточной его части». Брехт был «инстанцией», и это, не совсем удачно, хотел показать Грасс в своей пьесе 1966 года «Плебеи репетируют восстание». Поскольку в те годы шла война, хоть и называвшаяся «холодной», «их обоих натравливали друг на друга, и подобная встреча вне предписанных боевых порядков могла состояться лишь благодаря удвоенной хитрости. Моим идолам явно нравилось хоть на часок

выйти за пределы навязанной роли», — говорится в новелле.

Добавим, что тогда знаменитой Берлинской стены еще не существовало — она была воздвигнута в 1961 году — и теоретически им не так-то сложно было встретиться. Их рандеву, по наблюдению студента, не характеризовалось враждебностью, скорее двусмысленностью. Они цитировали друг друга, в частности Брехт вспоминал строки из едва ли не самого знаменитого, пугающего и потрясающего стихотворения «Мужчина и женщина идут через раковый корпус» (вошедшего в не менее знаменитый сборник «Морг» 1912 года).

От студента, прячущегося неподалеку, мы узнаем, что оба великих не пощадили третьего, быть может, более великого. Кто возьмется тут расставлять всех по ранжиру, но так или иначе Томас Манн уже давно был нобелевским лауреатом. Это не помешало участникам тайной встречи начать «насмехаться над умершим в прошлом году Томасом Манном, пародируя его “недолговечные лейтмотивы”». Из всего написанного Грассом раньше мы знаем о его отношении к Брехту (как минимум двойственном, если судить по упомянутой пьесе «Плебеи репетируют восстание»), а Томас Манн, судя по многим грассовским интервью, вовсе не был близок ему как художник. Да это и понятно. Томас Манн с его плавной эпической прозой вряд ли мог импонировать любителю острого гротеска и пародийно-очуждающей манеры Грассу.

Так или иначе, наш юный наблюдатель отмечает, что те двое, стоявшие у могилы Клейста, «собственных политических грехов не поминали» и друг друга в этом смысле щадили. Хотя и подкалывали один другого. Бенн припомнил Брехту «две строчки из партийного славословия» «великому бригадиру советского народа Иосифу Сталину», который «трактовал про удобренья, засуху и просо…», другой же в ответ помянул «былые восторги первого по адресу государственной диктатуры» (то есть нацизма), выраженные в одном из его «пропагандистских писаний». Так что, судя по всему, щадили они друг друга очень относительно. Во всяком случае, студент, незаметно прислушивавшийся к их беседе, «ожидал от своих идолов более глубокого толкования их поучительных заблуждений».

Потом они поговорили о здоровье (Бенн был профессиональным врачом), про завещания, про то, как спастись от официоза после смерти и еще больше от собственных эпигонов. Разочарованный студент замечает: «И ни звука про политическую ситуацию. Ни слова о гонке вооружений в западном, ни слова о гонке вооружений в восточном государстве». Лишь остроты про живых и мертвых коллег. Покинув могилу

Клейста, они разошлись.

На вокзале Ванзее Бенн сел в электричку, чтобы отправиться к себе в западную часть города, а Брехта поджидала машина с шофером, которая должна была доставить его либо в театр «Берлинер ансамбль», либо домой, в местечко Буков. Позднее, когда наступило лето и оба они умерли почти сразу, «один за другим», наш студент решил покончить с германистикой и поступить в Технический университет, дабы осваивать машиностроение. Надо понимать так, что его разочаровали два литературных гиганта, как разочаровал в предыдущей новелле университетский профессор одну думающую студентку.

Не следуя в отличие от Грасса за хронологией, мы обратимся к еще двум известным фигурам писателей, чтобы вместе с ними оказаться в кровавой буче Первой мировой войны. В мемуарной книге «Луковица памяти» Грасс рассказывал о том, как, уже став известным, посетил в Швейцарии на Лаго-Маджоре дом Эриха Марии Ремарка и как рассказал ему о ранней встрече с его романом «На Западном фронте без перемен», хранившимся в сундуке его дядюшки, по-видимому, не подозревавшего, что роман запретный: нацисты среди множества других книг сжигали этот роман на уличных кострах. И там же Грасс поведал, как в поисках сюжетов для новелл «Моего столетия» по собственной воле усадил за воображаемый стол двух антиподов: пацифиста Ремарка и певца «стальных гроз» Эрнста Юнгера. Пять новелл — с 1914 по 1918 год — посвящены Первой мировой и во всех пяти война предстает в воспоминаниях и диалогах этих двух выдающихся, хотя и очень далеких друг от друга литераторов.

На сей раз за воображаемый общий стол их усаживает не сам Грасс, а некая молодая гражданка Швейцарии, действующая по заказу — и в этом одновременно весь шок и вся гротескность ситуации — крупнейшего оружейного концерна. Этот концерн поручил молодой особе выспросить обоих господ в деталях о «материальных (или «машинных») битвах» той, Первой войны. Действие происходит в середине 1960-х годов, и военный концерн желает из первых уст узнать мнение сведущих людей о различных видах оружия, о ядовитых газах, их воздействии на солдат и вообще о том, «как это было».

Итак, энергичная молодая особа, действуя в соответствии с поручением, конкретно излагает в письмах обоим знаменитым писателям, единственным участникам Первой мировой, кто еще жив и способен что-то поведать миру, исследовательские цели концерна. Ей повезло: оба откликнулись, и она встретилась в Цюрихе с «занятной», по ее словам, «малость ископаемой парой». Ремарку шел тогда шестьдесят седьмой год и он прибыл из

Локарно. Молодой женщине он показался бонвиваном, хотя и выглядел более хрупким, чем 70-летний Юнгер, державшийся «подчеркнуто спортивно». Оба старались импонировать собеседнице «своим хорошо сохранившимся шармом». Сидя за ресторанным столиком, оба охотно отзываются на просьбу рассказать, какой им запомнилась Первая мировая война, о которой они писали столь по-разному.

Ремарк признался, что осенью 1914 года — он тогда еще сидел за школьной партой, а добровольческие полки уже истекали кровью на подступах к Ипру — на него произвела «неизгладимое впечатление легенда о Лангемарке, согласно которой пулеметный огонь англичан люди (то есть немцы. — *И. М.)* встречали пением немецкого гимна». Ремарк высказал предположение, и справедливое, что именно этот факт — хотя и не без поощрения со стороны учителей — привел к тому, что «не один гимназический класс вызвался в полном составе добровольно идти на войну. А вернулось с войны не более половины ушедших». Те же, кто выжил, как он, «и по сей день не пришли в себя». Он, во всяком случае, считает себя «живым покойником».

В ответ на признание Ремарка Юнгер хоть и назвал культ Лангемарка «квазипатриотическим жупелом», не мог, однако, не согласиться, что «им еще до начала войны овладела жажда опасности («Живи опасно», — рекомендовал Ницше. — *И. М.)».*

Мы уже говорили о культе героического, воплощенном в легенде о Лангемарке, и об интеграции этого мифа в мобилизационно-пропагандистскую политику третьего рейха. Ремарк и Юнгер, каждый по-своему, не случайно вспоминают при первой же встрече в Цюрихе о Лангемарке — понятии, прочно вошедшем в сознание поколения Первой мировой войны. Всё более утрачивая соотнесенность с исторической реальностью, легенда о «прорыве у Лангемарка», о патриотическом «подвиге» немецкой молодежи, пренебрегшей во имя ощущения победы реальным соотношением сил, превращалась в универсальный героический топос, входя важнейшим пропагандистским элементом как в непосредственный процесс воспитания молодых немцев в годы рейха, так и в разные жанры литературы и искусства. Символика Лангемарка внедрялась как существенная часть пламенных торжественных речей и завлекавших молодежь сочинений, освобожденных от всякой связи с реальной историей.

Для образованной, «академической» молодежи и части бюргерства это был символ высшей доблести нации, способный дать опору будущим поколениям в борьбе с врагом — внешним и внутренним. Тяга к созданию героических культов вообще

характерная черта тоталитарных режимов, а тем более такого, каким был нацистский рейх. К мифу о Лангемарке позднее добавились символика «Неизвестного солдата» и «Лео Шлагетера» (вариант Хорста Весселя), также ставшие доступным и удобным пропагандистским материалом. Фигура Шлагетера, решившего террористическими акциями мстить французам за оккупацию Рурской области и погибающего под французскими пулями, прекрасно вписывалась в столь необходимый миф о немецкой жертвенности во имя процветания нации.

Культ войны, героизма, фронтовой «опасной» жизни, возникший еще в кайзеровском рейхе и расцветший во времена Веймарской республики как патетическое противопоставление новой, неприемлемой для многих будничной жизни, разделяли не только фанатики и откровенные милитаристы (не говоря уже о национал-социалистах), но и часть консервативной публики. Задолго до прихода Гитлера к власти война была внедрена в общественное сознание как некое идеальное состояние общества, способное избавить Германию от сотрясающих ее бед. «Война казалась выходом из кризиса и ступенью к неслыханному процветанию», — писал немецкий исследователь. Эта патологическая структура сознания общества, видящего в разрушительной войне, способной привести лишь к новым массовым потерям и углублению кризиса, единственный выход из сложившейся ситуации, вела в итоге к губительному фашистско-тоталитаристскому решению проблем. Вот почему Германии и Гитлеру нужны были мученики вроде Вильгельма Густлоффа, изображенного в грассовской «Траектории краба».

Лишь немногие граждане, среди них некоторые писатели, понимали роковую опасность такого поворота. «Я всегда думал, — сказал как-то Ремарк, — что каждый человек против войны, пока не обнаружил, что есть такие, которые “за”, особенно если им не нужно идти туда самим».

С 1929 года на немецкой сцене безраздельно господствовали патриотически-героические военные драмы, полностью оттеснившие драму пацифистскую. Сознательно организованный нацистами срыв показа фильма «На Западном фронте без перемен» (1930) по роману Ремарка был симптомом почти полного отсутствия у антивоенного кинематографа шансов влиять на публику. Характерно, что власти запретили его, мотивировав это «низким эстетическим качеством» фильма, что абсолютно не соответствовало действительности. Зато экраном овладел грубо милитаристский фильм, который, как и соответствующая литература, усиливал ненависть к демократии и тоску по сильной руке, по фюреру, который разрубит все

гордиевы узлы и выведет немецкий народ на светлый путь процветания.

Итак, героизация войны началась очень давно. Целая «когорта» литераторов, чьи произведения выходили большими тиражами, представляла излюбленные мотивы национал-социалистов: мотивы «борьбы», понимаемой совершенно определенным шовинистическим образом, мотив «жертвенности» во имя «Движения» (как на ранних стадиях именовали себя сторонники и члены НСДАП) — от его начала до последних призывов «держаться», когда рейх уже трещал по всем швам.

Первая мировая война буквально вошла в плоть и кровь нацистского «Движения». Почти все сторонники Гитлера имели фронтовой опыт. Не случайно фюрер характеризовал время войны как «самое незабываемое и великое время» его «земной жизни». При этом «фронтовые испытания» были не просто предметом ностальгических, почти сакральных воспоминаний, но и прежде всего ориентиром для политических установок. Массовые ритуалы и военная символика демонстративно подчеркивали милитаризацию как общий принцип государственной политики. Произведения Грасса — от «Кошек-мышек» и «Собачьих годов» до «Траектории краба» — более чем убедительно передают эту атмосферу. Массовая пропаганда адаптировала кодекс «солдатских ценностей», а принцип фюрерства получал свой абсолютный характер прежде всего как следствие этого военного опыта. Воспоминания о Великой войне были необходимы как вершина героической традиции, как узаконение собственной политической практики, рассчитанной на насилие и еще более страшную войну.

Вот почему такую ненависть у нацистских пропагандистов вызывали авторы пацифистских произведений, где война не героизировалась, а представала во всём ее кровавом обличье и чудовищной бессмысленности, как у Ремарка. И вот почему такой феноменальный успех выпал на долю Эрнста Юнгера с его книгой «В стальных грозах». Необходимо заметить, что в отличие от массовой продукции такого рода Юнгер отличался иным художественным уровнем, холодной, не лишенной блеска стилистикой. К тому же он не спешил с подобострастными изъявлениями верности и преданности фюреру. Более того, существует притча, что он даже осмелился не ответить на присланное ему с курьером послание от Гитлера, заявив, что не желает иметь «с этим господином никаких дел». Позднее он выпустил сочинение «На мраморных скалах», которое многими в рейхе было истолковано как зашифрованное выражение протеста. К тому же он отказался быть членом Академии литературы. Но

произведение «В стальных грозах», написанное им в 24-летнем возрасте, сыграло свою мобилизующую роль, увлекши не одно поколение немцев «стальной романтикой боя».

Этой стилистики и этих идеологем придерживался Юнгер и в беседе с Ремарком, описываемой Грассом. Его лексика и фразеология словно застыли на тех временах, они пропитаны всё тем же духом. Чего стоят одни лишь названия его сочинений 1920-х годов! «Бой как внутреннее переживание», «Авантюрное сердце», «Тотальная мобилизация» — названия, превратившиеся почти в лозунги, многократно и охотно использовавшиеся той же пропагандой. Вот и в новелле Грасса, относящейся к 1914 году, Юнгер вещал: «Когда дошло до дела, мы почувствовали себя как единый организм. Но даже после того как война показала нам свои когти, сама она, как внутреннее переживание, до самых последних моих фронтовых дней на посту командира штурмовой группы меня восхищала…» Он рассуждал о «великих впечатлениях фронтовой дружбы, которую может оборвать лишь смерть» и пытался приписать нечто сходное Ремарку. Но Ремарк продолжал считать себя «неисправимым пацифистом», хотя и признавал не без скепсиса, что в дневнике «коллеги Юнгера» «есть превосходные страницы, описывающие окопную и позиционную войну и вообще характер войны техники». В ответ на это почти дружелюбное замечание Юнгер снова возвращался к Фландрии: «Когда мы два с половиной года спустя рыли траншею в Лангемарке, нам попадались винтовки, портупеи и патронные гильзы из четырнадцатого года. Даже каски, в которых тогда выступали полки добровольцев».

Первая мировая — это еще и война техники, «машинная» война. Чей пулемет убьет больше людей, чьи ядовитые газы окажутся смертоноснее, чья танковая броня надежнее? Правда, Вторая мировая в этом плане оказалась настолько более «продвинутой», что иногда эти параллели кажутся наивными. Но всё же вопрос, чья сталь окажется крепче, чьи самолеты мощнее и быстрее, стал важнейшим критерием. Надо полагать, именно этот интерес двигал тем швейцарским концерном, который отправил на встречу с двумя участниками Первой мировой свою сотрудницу.

Они обсуждают «газовую войну», рассуждают о том, чьи ядовитые газы были эффективнее. Ремарк вспоминал, как мучительно умирали после газовой атаки молодые солдаты. Ему казалось странным, что дама за их столом высказывает интерес к «подобным зверствам», в которых неизбежно проявляет себя война. На что молодая собеседница ответствовала, что исследовательский проект, порученный ей и ее сотрудникам

«фирмой Бюрле», «требует точности в деталях». И тут же деловито поинтересовалась, известно ли господам, «какой калибр производили в Эрликоне на экспорт».

Одна из встреч, описанных Грассом, происходит, между прочим, в кафе «Одеон», где, как напоминал автор, сиживал еще, почитывая «Нойе цюрхер цайтунг» перед своей исторической поездкой в Россию, сам Ленин. Но в отличие от Ленина, строившего планы на будущее, два почтенных немца целиком погружены в прошлое. Они обсуждают преимущество стальных касок перед «пресловутым остроконечным шлемом». В отличие от Юнгера Ремарк явно не в восторге от этого изобретения. «Для пополнения, которое в основном состояло из практически необученных новобранцев, — говорил он, — стальные шлемы были слишком велики. Они всё время съезжали на нос. И из всего детского личика виден был только испуганный рот да дрожащий подбородок. Смешно и в то же время трагично. А о том, что снаряды и даже мелкая шрапнель всё-таки пробивали сталь, я вам, пожалуй, могу и не рассказывать…»

Как видим, у Ремарка ни слова доброго о войне и щипцами не вытащишь в отличие от Юнгера, еще в середине 1960-х сохранявшего былое восхищение «боем как внутренним переживанием».

Наши герои говорят о «длящемся целыми днями и с обеих сторон ураганном огне, который иногда поражал и свои окопы», об английских шаровых минах, о тяжелых снарядах с ударным взрывателем, о преимуществах саперной лопатки перед штыком (лопаткой, как выясняется, легче убить), о «концертах», называемых «заградительный огонь». Но это всё те самые свидетельства нового «машинного» качества, какое обрела «большая война», «война техники». Главное же в другом, и это главное, касающееся «духа войны», неизменно и с восхищением произносил Эрнст Юнгер. Несмотря на ужас заградительного огня, напоминающего ад, говорил он, «нам всем были присущи и некий элемент, который подчеркивал и наполнял духовным содержанием дикость войны, и осязаемая радость от сознания опасности, и рыцарская готовность принять бой. Да, могу смело сказать: с ходом времени в огне этой непрекращающейся битвы выплавлялся всё более чистый, всё более отважный воинский дух…».

В этих словах вся несложная юнгеровская философия, которой так умело воспользовались нацистские пропагандисты, чтобы привлечь «отважным воинским духом» немецкую молодежь и заставить ее бодро отправиться на завоевания мирового господства. Целые школьные классы добровольно шли под пули

— что в Первую, что тем более во Вторую мировую войну. И в этом не одни только, пусть даже талантливые, пропагандисты ранга Юнгера сыграли свою роль. Не менее важной оказалась роль школьного учителя, который, по известному выражению, чуть было не выиграл обе мировые войны. Не хватало самой малости — реальной победы. Но вклад немецкого учителя в эту хоть и не достигнутую победу был очень велик.

Трудно удержаться, чтобы не вспомнить в этой связи строчки из поздней повести другого писателя ФРГ — Вольфганга Кёппена, который говорил как раз об этом. У него всегда возникают сцены, связанные с разоблачением шовинистического угара. Вот хотя бы короткий эпизод из повести «Юность»: день мобилизации (на Первую мировую), молодой лейтенант и новобранцы появляются на рыночной площади маленького городка, лейтенант «держит судьбу в белых перчатках». Новобранцев приветствуют бургомистр и другая местная знать — «бравые отцы бравых пехотинцев». Звучат кичливые националистические лозунги («Сломаем французам шею!») — пугающе идеалистическая, настораживающая картина «патриотического восторга». Но «дома на площади уже чуют кровь»: «через две недели лейтенант и его люди уже мертвы».

Но что до этого Юнгеру, который спустя почти полвека после Первой мировой и два десятилетия после Второй, завершившейся полнейшей катастрофой, гордо заявляет: «Да, сокрушить нас можно, но победить нельзя».

Рассуждая о боевых отравляющих веществах, Юнгер вспоминает ослепших от иприта и задается вопросом: «А не тогда ли поразило и величайшего ефрейтора всех времен и народов? («ефрейтора», то есть Гитлера. — *И. М.*). После этого он еще, помнится, угодил в лазарет под Пазевальком… Там встретил и конец войны… И решил сделаться политиком».

Поговорив еще о танках и самолетах, Юнгер с энтузиазмом размышляет о том, что «воздушные бои всегда протекали по-рыцарски… Какой девиз был тогда у эскадрильи Рихтгофена? (Одного из самых знаменитых немецких летчиков Первой мировой войны, чей племянник под тем же именем прославился в годы Второй мировой. — *И. М.)* Ах да, девиз был такой: “Железно, но безумно!” И, видит бог, они не посрамили свой девиз. Хладнокровие и благородство» — так оценивает Эрнст Юнгер своих коллег по бойне. И заявляет: да, вражеская техника превосходила немецкую, но в бою немцы не были побеждены. С этой философией несложно было поднять всего через два десятилетия миллионы немцев на новую бойню.

Но главный философский итог подводит этим беседам

Ремарк. Когда его собеседник упоминает, что свыше двадцати миллионов погибли от гриппа, примерно столько же, сколько погибли в результате военных действий, и тут же заявляет, что «павшие по меньшей мере знали, ради чего они пали», Ремарк почти шепотом спрашивает: «Боже милосердный, так ради чего же?»

И ответить на этот вопрос не может даже Юнгер. В этом всё дело: ради чего? Ремарк в заключение дарит молодой швейцарке свой знаменитый роман с надписью: «Как из солдат получаются убийцы».

Атмосфера милитаристского угара, о которой вспоминали Ремарк и Юнгер, началась, как уже отмечалось, не непосредственно перед Первой мировой войной, а задолго до нее. В новелле, относящейся к 1902 году, идет, в частности, речь о моде на соломенные шляпы канотье — казалось бы, что может быть миролюбивее этого факта? Но к концу выясняется, что на исходе лета жандармы прямо на улицах принялись зачитывать гражданам указ императора о переходе на военное положение. Тут, иронически замечает автор, многие подбросили в воздух свои модные канотье и, ощутив «избавление от унылых будней гражданской жизни», вполне добровольно — «причем многие навсегда — сменили свои желтые, как лютик, соломенные шляпы на защитно-серые шлемы, именуемые шишаками». Казалось бы, проходной эпизод, всего лишь штрих, но вырисовывается дремучая атмосфера всеобщей — или почти всеобщей — готовности к переходу на военное положение. Канотье против шишака! Где уж тут устоять бедной соломенной шляпе!

Не случайно немецкие экспрессионисты, наиболее тонко чувствовавшие надвигающийся всеобщий кризис и распад, воспринимали приближавшуюся войну как «освежающую бурю» после утомительного затянувшегося мирного «лета». Вот и в новелле о 1905 годе упоминаются «вечные разговоры о войне». Под знаком милитаризма осуществляется вся кайзеровская политика, включая марокканские кризисы, неоднократно принимаемые законы о строительстве мощного военного флота. Еще в 1900 году рейхстаг принял законопроект адмирала Тирпица об увеличении флота и строительстве новых видов более мощных судов.

Вот и отец рассказчика в новелле, посвященной 1905 году, работающий в Касабланке и Марракеше по заданию бременского пароходства, притом еще задолго до первого марокканского кризиса, внушает своему сыну: «Нас окружают, в союзе с Россией французы и бритты окружают нас». Это уже похоже на философию «осажденной крепости».

Даже сэр Артур Конан Дойл своим творчеством оказался вовлечен в милитаристские сюжеты, связанные с Германией. Вымышленный автором «Шерлока Холмса» персонаж капитан Сириус — герой рассказа «Danger» («Опасность»), вышедшего в свет в военном 1915 году в немецком переводе под названием «Подводная война, или Как капитан Сириус поставил на колени Англию» и до конца войны переизданного в Германии 15 раз. В этой (отнесенной к 1906 году) новелле рассказывается, как капитану Сириусу удалось убедить короля Норландии, под которой подразумевается Германия, в возможности с помощью всего лишь восьми подводных лодок отрезать Англию от всякого продовольственного снабжения и «буквально уморить голодом». Итак, субмарины торпедируют английские суда, идущие в метрополию с продовольственными грузами, и вот уже «гордой Англии пришлось заключить унизительный мир с Норландией». Опасения, высказанные Конан Дойлом по поводу подводных лодок, полностью подтвердились в ходе реальной войны. Одного английский писатель себе представить не мог, «какое великое число молодых немцев… мечтало о быстром всплытии, о быстром взгляде в перископ… о команде “торпеду к бою”». «К сожалению, — говорится в финале новеллы, — из-за предостережения, сделанного сэром Артуром Конан Дойлом, не удалась и наша вторичная попытка поставить Англию на колени… Такое количество погибших».

Этот короткий сюжет, где действует придуманный английским писателем персонаж, оказывается более чем реальным. Германия расширяла строительство не только надводного, но и подводного флота. А уж как много молодых немцев жаждали стать подводниками, чтобы топить вражеские корабли!.. Об этом можно прочитать хотя бы в новелле Грасса «Кошки-мышки».

Весьма любопытны новеллы, помеченные 1910 и 1911 годами. В первой рассказчицей выступает простая женщина по имени Берта, муж ее работает у Круппа и живут они в заводском поселке. Муж трудится в литейном цеху, и отливают они там пушки. «До войны оставалось года два от силы, — рассказывает Берта. — Так что работы у них хватало». И вот «отлили они такую хреновину, которой все гордились, потому как такой громадины еще свет не видел». А «когда дошло до дела», то есть до войны, эта пушка выстрелила «прямо по Парижу». Местные литейщики прозвали эту штуковину «Большая Берта» — в честь жены своего товарища. «А я эти пушки на дух не переносила, — признается женщина, — хоть мы с них и жили у Круппа-то». И жили неплохо: куры по поселку бегали и гуси тоже. А у многих в закутах стояли

свиньи. Но вот беда: под конец войны генерал Людендорф загреб мужа Берты в ландштурм, и тот хоть и выжил, но стал калекой. В поселке им уже оставаться было нельзя и пришлось снимать беседку на сбережения «большой Берты» (не пушки, разумеется). Она очень переживала, жизнь пошла под откос, а муж ее успокаивал, считая, что всё еще хорошо обошлось — могло ведь быть и хуже.

Эти полторы страницы поражают не только точностью рисунка времени, но и тонким психологизмом, позволяющим в том числе понять, почему так легко было вовлечь немцев в обе войны, ведь они убеждали себя, что живут замечательно и дальше будет только лучше, лишь бы поставить наконец на колени бесчисленных врагов, то ли с помощью сверхпушки, то ли быстроходного и мощного флота.

В отличие от этой новеллы, где слово предоставлено простой женщине, в следующей мы встречаемся с самим кайзером, точнее с его письмом, отправленным одному из соратников, некоему князю Эйленбургу. Кайзер призывает «любезного князя» торжествовать вместе с ним: «Час пробил!» Оказывается, его величество произвел в гросс-адмиралы Тирпица, своего министра морского флота, «который так лихо громил в рейхстаге левых либералов». Кайзер ликует: «Что мы могли противопоставить английским дредноутам, до тех пор пока законы о флоте постепенно не развязали нам руки?» И теперь плоды сей деятельности уже бороздят волны Северного или Балтийского моря либо готовы сойти со стапелей в Киле, Вильгельмсхафене или Данциге. (А вот и любимый грассовский Данциг, а в нем мальчишки, умирающие от желания стать подводниками или хотя бы просто моряками. Помните Иоахима Мальке с его огромным адамовым яблоком?)

Об одном сожалеет Вильгельм: упустили годы. Ведь надо было сначала развить в народе «общественное движение, даже более того, энтузиазм в пользу флота». И вот развили. А энтузиазм уже вылился в первые осуществленные мечты, и эти мечты уже спущены на воду. О дальнейшем позаботится Тирпиц, который, как и его верховный шеф, делает ставку на большие корабли. «Мы должны стать быстрее, подвижнее, неуязвимее для вражеского огня», — излагает кайзер. «Да, милейший Эйленбург, я хочу быть правителем-миротворцем, но миротворцем вооруженным…»

Какой из правителей, и не только немецких, не делал подобных заявлений?! А результатом оказывались новые войны.

Неудивительно, что сюжетом 1913 года стало столетие со дня Лейпцигского сражения 1813-го, так называемой Битвы народов,

завершившейся разгромом Наполеоновской армии и освобождением Германии. Спустя сто лет после Битвы народов немецкие патриоты воздвигают «знак памяти», а попросту монумент, «каменный колосс», который должен быть торжественно освящен — на открытие ожидают самого императора. Но рассказчику, который руководил возведением этой махины, судя по всему, не очень по душе всякие патриотические союзы, субсидирующие стройку, и их разглагольствования.

Вот он и начинает «выкидывать разные профессиональные штучки», а именно еще раз ковыряться в фундаменте, доказывая, что под монументом «всё сплошь мусор из Лейпцига и окрестностей». Год за годом, слой за слоем — сплошной мусор. Но его предостережения о том, что после каждого очередного дождя «эта халтура будет требовать расходов на очередной ремонт», не вызывают у патриотов никакой реакции. Денежки на ремонт они уже собрали у таких же патриотов. А между тем рассказчик уверен: не вздумай они строить «на куче мусора», заглуби они фундамент, наткнулись бы на горы черепов и костей… «Покойников здесь было несчитано. Объединенные народы принесли в жертву не менее ста тысяч». И как-то не очень он уверен в уместности гранитной надписи «С нами Бог». Ну какие же патриоты будут такое слушать?

О 1919 годе — первом годе без войны — вновь повествует обыкновенная женщина. Рассказывает о жизни впроголодь, о горохе и брюкве, заменивших мясо и колбасу, о хлебе из брюквы и даже котлетах из того же самого овоща. Упоминает она и торт из брюквы, в которую — ради гостей — было добавлено немного буковых желудей.

Грассовская повествовательница возмущается не только отсутствием настоящих продуктов («молочные таблетки» вместо молока и какая-то «смесь для жаркого» вместо куска свинины). Более всего ее наполняют гневом и те, кто нажился на войне и дефиците всего, и другие, которые кричат на каждом углу о «внутреннем враге», вонзившем «кинжал в спину» Германии. В общем те, кого она называет «фальсификаторами» и кто утверждает, будто все, кто «недостаточно лихо выпускал гранаты», а еще женщины, коварно нанесшие собственным солдатам удар сзади, виновны в военном поражении.

А между прочим, муж этой рассказчицы, которого под самый конец «загребли в ландштурм», вернулся калекой, и обе дочки, ослабевшие от недоедания, умерли от гриппа. «И это называется мир?» — с горечью восклицает она. Нет, долой тех, кто твердит про «предательство», про «кинжал в спину». Пора кончать с теми,

«кто выиграл на этой войне, и со всем обманом» — вот крик души.

«Теперь, когда Вильгельм задал стрекача со всеми своими сокровищами в Голландию, в свой замок, получается, что это мы, в тылу, да еще кинжалом, да еще трусливо, в спину». Нет, делает вывод эта женщина, «мы не хотим больше кайзера и не хотим брюквы. Революции мы тоже не хотим. И еще никаких кинжалов, ни в спину, ни в грудь».

Среди ста грассовских новелл есть такие, которые как-то особенно ярко и точно выхватывают, словно луч фонарика из тьмы, живую картинку времени, и она застревает в читательском сознании. Эта — одна из таких.

Веймарской республике посвящено 14 новелл — ровно столько, сколько лет просуществовала эта непривычная для тогдашней Германии форма государственного устройства. Это был совершенно особый период в истории страны — одновременно с целым клубком неразрешимых политических и общественных противоречий и выпавшим немцам редкостным шансом изменить свою судьбу к лучшему, повернуться в сторону человечества и не искать более «особых путей».

Конечно, неустойчивость Веймарской республики коренилась во многом в сфере экономической, и не последнюю — если не главную — роль играло в этом поражение в войне. Послевоенное снижение производства и предпринимательской активности, выплата гигантских репараций (которые, по некоторым расчетам, пришлось бы платить трем поколениям), зависимость от иностранных кредиторов, опустошительная инфляция 1923 года и последующие инфляционные ожидания — даже позднее, уже при относительной стабильности — определяли поведение людей.

Угнетающее чувство поражения в войне, порождающее комплекс неполноценности, также было фактором психологической нестабильности. Немцы жили с ощущением, что выигравшие войну страны диктатом «позорного мира» хотят унизить их национальное чувство, жестко требуя выплаты репараций в деньгах, товарах и военной технике. В Германии это вызывало отчаяние и озлобление.

Во Франции и Великобритании формула «немец всё оплатит» должна была смягчить напряжение, порождаемое собственными экономическими трудностями. Германия потеряла важные для экономики промышленные территории и была вытеснена с мировых рынков. Крупнейший экономист того времени англичанин Джон Мейнард Кейнс предупреждал, что такие высокие репарации значительно превосходят возможности Германии. Только позднее, к 1930 году, был снижен и рассрочен

немецкий внешний долг, страна получила кредиты. Но было слишком поздно — союзники упустили шанс активного вмешательства и реальной помощи ослабленной и нестабильной демократии, что, конечно, было на руку наглеющим национал-социалистам.

О тяжелом положении простых граждан рассказывается в новелле «1923». Внуки некоей простой и вполне обыкновенной женщины — уже в наше время играют с «бумажками», которые, чудом сохранившись, во времена Веймарской республики были настоящими деньгами, хотя и терявшими свою ценность день ото дня. Она сравнивает их с теми цветными бумажками «с колосом и циркулем», которые сохранила со времен ГДР.

Женщина вспоминает свое детство и «к небу вопиющие цены». Ее мать держала постояльцев, которых «из-за скачкообразного роста цен заставляла платить ежедневно». Она готовила им голубцы из травы и сочники из дрожжей. Будучи вдовой, мать, конечно, не могла прокормить детей на вдовью пенсию. «И повсюду нищие и калеки, которые просят милостыню».

Но значительно сильнее представляется следующая новелла — «1924». Речь как раз о выплате репараций. Мысли о саботаже не покидают бортмеханика, который должен доставить в США воздушный корабль, созданный по последнему слову тогдашней техники. В ответ на требование американцев о выплате трех миллионов золотых марок общество с ограниченной ответственностью «Цеппелин» решило покрыть этот долг поставкой новейшей модели дирижабля — модель LZ-126, объем которого составлял 70 тысяч кубометров гелия. «Вот именно это многие из нас и восприняли как великий позор, — говорит бортмеханик. — И я в том числе. Разве мы и без того не были достаточно унижены? Разве позорный мир и без того не взвалил на нашу страну неподъемный груз?»

Во время полета бортмеханик то и дело ловит себя на мысли о том, чтобы напасть на нескольких американских военных, находившихся на борту, до срока сбросить емкости с горючим, чтобы произвести незапланированную посадку. Им движет желание любым способом предотвратить сдачу дирижабля американцам. Но бортмеханика парализует воля некоего доктора Эккенера, его руководителя, который настаивает на том, чтобы, «несмотря на весь произвол стран-победительниц, противопоставить этому произволу доказательство немецких достижений, пусть даже и в форме нашей серебристо-мерцающей небесной сигары».

Когда через 13 лет, уже во времена нацизма «прекраснейшее

воплощение снова окрепшего рейха», наполненное уже не гелием, а легковоспламеняющимся водородом и носившее имя «Гинденбург» при посадке в том же Лейкхерсте мгновенно занялось огнем, тот же бортмеханик сразу подумал: это саботаж! И устроили его «красные»! «Уж они-то не колебались! У них чувство достоинства существовало по другим законам». Так из противника Версальского мира и «пламенного патриота» рождается «обыкновенный фашист».

О кайзере Вильгельме, бежавшем из Германии, повествует некто из его обслуги, призванный заботиться о состоянии экипажей в каретном сарае. Для душевного расслабления его величество занимается рубкой леса и параллельно подвергает хуле всех, кто, с его точки зрения, повинен в военном поражении. Всех, кроме себя. Он, который еще так недавно души не чаял в генерале Людендорфе или в адмирале Тирпице, поносит обоих. А заодно дипломатов и даже кронпринца. Блюститель экипажей, а заодно императорский хронист, ведущий учет вырубленных стволов, делает записи «для будущих времен, когда снова возродится империя и Германия наконец проснется».

Вильгельм в своих высказываниях крутится вокруг одного и того же: он-де был «категорически против войны… всегда мечтал быть миротворцем… Но раз уж по-другому не вышло… Да и флот у нас не был сконцентрирован… а британский уже весь стоял… под парами… Вот мне и пришлось действовать…». Он проклинает генералов, австрийцев с их «неверным императором Карлом», потом на очереди «тыловые крысы», затем переставшие подчиняться офицеры и «красные флаги в поездах с отпускниками». И возвращаясь то и дело к моменту отречения, кричит, что его предали свои же люди, и «только потом — эти красные!.. Не я покинул армию, это армия покинула меня» («1926»).

Быть может, одна из самых блистательных новелл этого тома та, что датирована 1928 годом. Это характерная и глубоко трагичная история.

Женщина, от чьего имени ведется рассказ, сообщает, что записывала свою историю для правнуков, «на потом», ибо «сегодня ведь никто не поверит, что тогда творилось здесь, в Бармбеке, и вообще повсюду». Осталась она одна с тремя детьми при крохотной пенсии. Муж, грузчик, угодил под цементную плиту и умер, а хозяин сказал, что «по собственной неосторожности», так что женщина не может рассчитывать ни на единовременное пособие, ни на возмещение ущерба. Семья «по традиции» относила себя к социалистам. Но средний сын неожиданно стал убежденным коммунистом и вошел даже в

боевой союз Рот Фронт. А младший вот так же вдруг «заделался настоящим маленьким наци». Не сказав ни слова, пришел домой в форме СА и начал «держать речи». А старший стал полицейским.

Тем временем двух друзей семьи, которые состояли в социал-демократическом шуцбунде, убили. Одного подстрелили коммунисты, а другого — штурмовики. В результате младший сын, который «начал разыгрывать из себя штурмовика», обозвал старшего «польской свиньей». А средний отдубасил старшего, потому что тот обозвал младшего «социал-фашистом». Старший, сохраняя спокойствие, сказал то, что его мать как раз и записала: «С тех пор как эти, в Москве, задурили вам голову своим коминтерновским решением, вы уже перестали отличать красное от коричневого». И тогда тот, который стал коммунистом, еще до прихода Гитлера к власти показал им спину и перешел в СА, где нашел работу. А младший, который так и остался «внешне нацистом», становился с каждым днем «всё тише», пока его не призвали на флот, где он попал на подводную лодку да так с нее и не вернулся. А средний дошел до самой Африки, «вот только назад не пришел».

А старший так и остался в полиции. И уцелел. «Но когда его со всем полицейским батальоном послали на Украину, он, верно, участвовал в чем-то очень нехорошем». Но об этом он никогда не рассказывал. А осенью 1953-го он ушел из полиции, потому что у него обнаружили рак и жить ему оставалось всего несколько месяцев. И оставил он после себя троих детей, и все девочки. Они уже замужем и имеют своих детей. «Вот для них-то я всё и записала, хотя от этого болит сердце… Впрочем, читайте сами».

Ну что тут добавить?

Конечно, пестрая картина веймарских времен не исчерпывается инфляцией, бедностью, переходящей в нищету, гнетом Версальского договора и репараций. Уставшая от войны Германия, с трудом приходя в себя от пережитых испытаний, жаждала «хлеба и зрелищ». Это еще и годы расцвета литературы и искусства, музыки и живописи, театра и кинематографа. Высокая креативность проявлялась не только в обилии художественных экспериментов, но и в индустрии развлечений, например в «танцевальной лихорадке», охватившей Германию (и не только ее) еще в трудные послевоенные годы. Это было время поп-культуры особого рода, включавшей и повальное увлечение новыми танцами (чарльстон, шимми и пр.), и спортом, в том числе боксом, и шлягерами. Обнаружился особый интерес к моде, новому облику женщин.

Излюбленные массовые развлечения — кино, спорт,

автогонки, оперетта, варьете, посещение танцплощадки. Они пользуются популярностью не только в Германии. Многое идет из США. На смену ханжеским нравам кайзеровского рейха приходят более свободные, раскованные взгляды на отношения полов, на институт брака.

Особенно поразительным, по свидетельству многих очевидцев того времени, было резко контрастирующее с неналаженностью и убожеством быта фантастическое пристрастие к танцам. Вот как писал об этом авторитетный свидетель — Клаус Манн: «Миллионы недокормленных, коррумпированных, отчаянно похотливых, бешено жаждущих наслаждений мужчин и женщин толкутся и падают в джазовом забытьи. Танец становится манией, идефиксом, культом. Биржа скачет, министры спотыкаются, рейхстаг совершает каприоли, инвалиды войны и разбогатевшие на ней спекулянты, кинозвезды и проститутки — все вывертывают руки и ноги в чудовищной эйфории. Танцуют голод и истерию, страх и жадность, панику и ужас».

Грасс, который охватывал едва ли не все аспекты этой странной, пестрой, необычной поры, конечно, не миновал и танцевальной лихорадки. Новеллу 1921 года он строит в форме письма молодой девушки некоему Петеру Пантере, которого она знает как журналиста, пишущего всякие «забавные штучки» в прессе, и за которым стоит известный писатель и журналист Курт Тухольский, позднее эмигрировавший из Германии и в 1935 году покончивший жизнь самоубийством в Швеции.

Построенные «как письмо читательницы», эти несколько страниц передают танцевальный ажиотаж того времени. Недельной зарплаты девушки хватает лишь на пару чулок, но вместе с женихом она отправляется в Адмиральский дворец на танцевальный конкурс и там — он во «фраке напрокат», она в «золотисто-желтом выше колен» — отплясывают чарльстон, «новинку из Америки». Однако это не был «танец вокруг золотого тельца» — тут Пантера (иногда выступающий под псевдонимом Тигр) с точки зрения этой живой и веселой молодой немки просто «обмишурился», потому что она и ее жених танцуют «только для удовольствия», даже на кухне, под граммофон. «Потому что это у нас в крови. И вообще всюду».

И она объясняет Петеру Пантере разницу между уанстепом и фокстротом (в которых он ничего, с ее точки зрения, не смыслит) или шимми и чарльстоном. Танцы и счастье — это синонимы. И девушка приглашает лично ей незнакомого Пантеру на танцплощадку, готовая давать ему уроки танца. И даже тот факт, что Пантера, как разузнал ее жених, на самом деле «толстый и

маленький еврей из Польши», ее не смущает. «Это ерунда, — сообщает она. — Я ведь тоже, если честно, кончаюсь на “ки”. Зато толстяки обычно хорошие танцоры».

И эта милая Ильзе Лепински, как она подписывает свое письмо, обещает рассказать знаменитому автору всё-всё про обувную торговлю (ведь она работает в магазине мужской обуви). А вот про политику она решительно говорить не намерена: «Заметано?»

Но пока уставшая от неурядиц публика танцует и развлекается, слушает вошедшее в моду радио, посещает автогонки и боксерские состязания (какое количество знаменитостей от культуры жаждут общения с Максом Шмелингом, чемпионом мира по боксу, которому поклоняются, как идолу!), в обществе идет глухая, порой опасно вырывающаяся наружу борьба. В сложный нервный узел сплелись культура и политика, несовместимые интересы разных частей общества. Отношения между столицей и периферией, урбанизмом и провинциализмом раскрывают суть многих ключевых конфликтов веймарской поры. Дух провинции с ее неприятием городской, «асфальтовой» цивилизации всё больше утверждает свое главенствующее положение. Волна шовинизма и откровенного милитаризма всё заметнее накатывает на «чуждую асфальтовую» культуру, грозя затопить ее. На этом фоне становятся всё более очевидными успехи крайне правых в их разных модификациях.

Об этом убедительно свидетельствует новелла Грасса об убийстве министра иностранных дел Вальтера Ратенау («1922»), ставшем одним из самых громких преступлений крайне правых еще дофашистского периода. Шпик, от имени которого ведется рассказ, по каким-то ему одному понятным причинам пытается предостеречь Ратенау, разъезжающего в открытой машине в одно и то же время и по одному и тому же маршруту. Правда, шпик объясняет, почему пытался предупредить министра.

Он считает, что начинать надо не с убийств, а «до какой-то степени легально» «выковырять всю систему, опрокинуть ее и уж потом, как Муссолини в Италии, создать национальное государство порядка, на худой конец под руководством этого ефрейтора Гитлера». Но Ратенау не внял предостережениям человека, шпионившего в пользу тайной реакционнейшей организации «Консул», состоявшей из крайне правых, по существу, организации террористической. И уже ничто не могло помочь Ратенау, заявляет рассказчик. «Тем более что он был еврей».

Антисемитизм, ставший одной из главных мировоззренческих и политических основ третьего рейха, был

широко распространен еще в Веймарской республике. С первых дней ее существования антисемитская пропаганда именовала республику «еврейской». Это было не просто преувеличением, а наглой ложью. Действительно, после крушения кайзеровского рейха евреи получили гражданские права и свободы, а революция 1918 года открыла перед ними возможность политической карьеры, но если внимательно приглядеться к цифрам и фактам, то окажется, что крайне правые приписывали евреям то, чего они не совершали. Их непрерывно обвиняли в том, что они «оккупировали» немецкую культуру и политику и заняли все ключевые места.

На самом деле, как замечают исследователи, большинство немецких евреев не были ни интеллектуалами, ни тем более радикалами. Они вообще не стремились ни к политической, ни к творческой карьере. В девятнадцати правительственных кабинетах Веймарской республики с 1919 по 1932 год из 387 министров только пять были еврейского происхождения. Как замечает американский автор Уолтер Лакер, среди евреев было больше портных и продавцов готового платья, чем писателей и журналистов.

После убийства Розы Люксембург и Курта Эйснера только один человек еврейского происхождения сделал действительно крупную политическую карьеру — министр иностранных дел Вальтер Ратенау, отнюдь не принадлежавший, заметим, к крайне левым, а скорее разделявший умеренные центристские взгляды. Однако это не помешало правым террористам в 1922 году с одобрения своих многочисленных сторонников застрелить его прямо на улице. А до того чуть ли не весь Берлин на каждом углу распевал страшно веселую песенку: «Убейте Вальтера Ратенау, эту проклятую еврейскую свинью!» У Маркеса это называлось хроникой объявленного убийства.

«Антисемитизм в обществе, — писал известный польский философ и социолог Лешек Колаковский, живший на Западе, — это постоянный резервуар реакции, накопитель социального динамита, который в подходящий момент может быть доведен до взрыва. Реакционные политические лидеры веками стремились направить взрыв в нужную сторону».

В книге «Человек без альтернативы», изданной в Мюнхене в 1961 году, Колаковский подчеркивает глубокий иррационализм этого явления, его неподвластность никаким аргументам, ибо это не теория и не доктрина, а форма поведения, сопряженная с таким типом реакций, которому «доказательство как форма мышления чуждо и ненавистно. Антисемитизм — это отсутствие культуры и человечности… В этом мог убедиться каждый, кому

доводилось вести с антисемитом одну из тех безнадежных дискуссий, которые всегда напоминают попытку научить зверя говорить».

О коротком периоде стабильности между двумя тяжелыми экономическими кризисами Грасс рассказывал в новелле, приуроченной к году его рождения, — «1927». По его словам, «золотым можно назвать только год его рождения». Это он как бы адресуется к тем, кто позднее стал называть веймарский период «золотыми двадцатыми» — благодаря прежде всего яркому расцвету всех видов искусств и литературы. Метафора, конечно, очень условная — да, в чем-то «золотые», а в чем-то роковые. Вот и Грасс говорит, что все остальные годы до и после его рождения «лишь поблескивали или пытались заглушить своей пестротой серые будни». Но кое-какие проблески действительно были — например, именно в этом году стабилизировалась рейхсмарка.

Ну, еще это был год появления знаменитого сочинения Мартина Хайдеггера «Бытие и время», после чего, по словам Грасса, «каждый сопливый фельетонист из развлекательного отдела начал хайдеггерничать на свой лад». Если мы обратимся к роману «Собачьи годы», то не сможем не вспомнить, как автор — главным образом устами своих персонажей — ехидно пародирует философа, «хайдеггерничает», соотнося его высокопарную фразеологию с реальным положением дел в нацистской Германии времен войны.

Но, переосмысливая несколько ключевых выражений Хайдеггера на фоне веймарского «просвета» после «войны, голода, инфляции, о которых то и дело напоминали инвалиды на каждом углу, да и все вконец обедневшее среднее сословие», Грасс заодно обыгрывал слоган о «золотых двадцатых», иронически заявляя, что подлинно золотыми были лишь знаменитый тенор Рихард Тауберг, которого всю жизнь обожала матушка Грасса, «девочки» («girls, girls»), выступавшие «даже у нас в Данциге» в своих сверкающих нарядах и перенесшие американскую моду на немецкую почву, или некий ясновидец и иллюзионист, наклейки на чемоданах которого демонстрировали всю череду европейских столиц, в которых он гастролировал. Это он, будучи другом семьи, уговаривал грассовскую матушку «непременно заглянуть в Берлин», поскольку «там всегда что-то да происходит!». И мать, судя по всему, заразила сына любовью к танцам (о которой он рассказывал не только в мемуарном романе «Луковица памяти», но и в других своих воспоминаниях). «В Берлине вообще много танцуют, там только и делают, что танцуют». Но «мама до Берлина так и не добралась».

Зато один раз, в конце 1930-х, «когда от двадцатых не

осталось в помине ни одной золотиночки, она возложила все обязанности по лавке колониальных товаров на моего отца и по путевке от “Силы через радость” съездила до Зальцкаммергута». И эти строчки возвращают нас, с одной стороны, к «Жестяному барабану» с его лавкой колониальных товаров, а с другой — к «Траектории краба» и всему тому, что в этой повести связано с организацией «Сила через радость».

А 1929 год, когда разразился ужасающий всеобщий экономический кризис, у Грасса представал в воспоминаниях рабочего компании «Опель», которому в те тяжкие времена приходилось отмечаться на бирже, поскольку он оказался безработным. «Только после переворота, когда пришел Гитлер, у “Опеля” сразу нашлись свободные места». Правда, брат его не вернулся с фронта, погиб в России, но ему-то самому повезло — как рабочему, занятому в отрасли, «имеющей военное значение». И в войну «Опель» не бомбили, и никакого демонтажа после войны не было. «Повезло нам, смекаешь?»

Чем ближе грассовский роман в новеллах приближается к 1933 году, тем отчетливее становится весь ужас грядущего нацистского триумфа. Опыт Веймара показывает, что главной опасностью для демократии является не столько сама экономическая разруха, сколько формы политического и психологического реагирования на нее. Если правые атаковали республику как «ненемецкую», «импортированную систему», навязанную Западом и приведшую к хаосу, крича во весь голос о «распродаже отечества» и выставляя либералов и демократов как «плохих немцев» («хорошими немцами» они считали, естественно, себя), то многие левые, среди которых были и писатели, и публицисты, относились к Веймарской республике высокомерно, а то и цинично-глумливо. Если для первых она была предательством национальных интересов, то для вторых — недовоплощением мечты, выражением рухнувшей надежды на принципиально новое жизненное устройство, гарантирующее всеобщее равенство.

По мере завершения отпущенного веймарской демократии срока расшатывание, размывание нестабильных демократических основ особенно заметно. Яростная взаимная неприязнь либералов и почвенников, сторонников Запада и противостоящих им адептов «особого пути», несовместимость «асфальтовой» и «корневой» культур, ненависть к интеллектуализму, чуждому идее «крови и почвы», — всё это способствовало усилению влияния агрессивно-националистических групп.

В сочетании с экономическими трудностями и ощущением «краха ценностей», утраты Германией своего «имперско-

державного статуса», это всё больше вело к мысли о необходимости избавления от демократии и обращения к «сильной руке», к фюреру. Опыт Веймарской республики подтверждает также, что раскол в среде самих демократов, их почти мистическая неспособность к консолидации, как и неумение разглядеть и вовремя оценить реального врага, оказываются роковыми для судеб демократии.

Сильное впечатление производит на фоне сказанного грассовская новелла, описывающая события 1931 года — за два года до триумфального вхождения во власть Гитлера. Писатель описывает что-то вроде коричневого слета, когда из разных частей и уголков Германии уже собираются нацисты — перед решающим рывком.

Пароль звучал так: «Вперед на Гарцбург, вперед на Брауншвейг…» Они двигались со всех областей Германии. Кто поездом, кто в автоколонне, кто на грузовиках или мотоциклах. «И все как один в почетной коричневой форме». Они шли с ощущением, что «конец рабству» близок. «Не в этой говорильне под названием рейхстаг, которую давно пора бы сжечь, нет, на дорогах Германии нация наконец обретет себя». Там, в Брауншвейге, заявляет один из энтузиастов, «я поглядел в глаза нашему фюреру». А другой продолжает: «Там больше не осталось какого-то “Я”, там было лишь огромное “Мы”, которое час за часом проходило мимо трибуны, вскинув руку в немецком приветствии. Мы все как один вобрали в себя его взгляд». Мелькает и реминисценция из Юнгера: «Словно из стальных гроз вставала Германия порядка и дисциплины».

Кто-то возмущенно замечает, что находятся такие, которые утверждают, «будто фашистские объединения Муссолини сделали всё это задолго до нас. Со своими черными рубашками… своими штурмовыми отрядами». Остальные реагируют громким протестом: «В нас нет ничего романского! Мы молимся по-немецки, мы любим по-немецки, мы ненавидим по-немецки. И кто станет нам поперек пути?» Только их устами, уверены эти «партайгеноссен», говорит будущее. Ведь они «прихватили с собой огонь», разожженный в них «взглядом фюрера, чтобы он горел, горел и не угасал…».

Не устаешь поражаться, с какой точностью и лаконизмом передавал писатель лексику и фразеологию, характерные для разных слоев общества, разных периодов, разных поворотов истории. Вот и почти созревшая смертельная нацистская опухоль нащупана тонкими, почти хирургическими пальцами, и речи новых хозяев Германии звучат так живо и так пугающе… Что уж говорить об умелых приемах, когда ключевое историческое

событие передается как бы боковым зрением, чтобы через потрясающую деталь читатель еще глубже ощутил подлинный смысл происходящего. Мы уже упоминали помеченную 1933 годом новеллу, где речь не только о нацистских шествиях и факелах в честь провозглашения Гитлера рейхсканцлером, но и о крепком словце по этому поводу виднейшего художника Германии Макса Либермана.

А вот «1935» — это уже напрямую о том, как большая часть рабочих испытывает восторг и благодарность фюреру за его провозглашенное 1 мая 1933 года намерение создать сеть автомобильных дорог, знаменитых автобанов, связывающих воедино всю Германию и после многолетней безработицы обеспечивающих работой и жалованьем тысячи молодых немцев. И вот уже происходит торжественное открытие первого участка автотрассы «в присутствии фюрера» и высоких партийных чинов. «И все, от генерального инспектора доктора Тодта до любой колонны землекопов, сознавали величие момента».

От имени рабочих высокого гостя приветствует машинист, который находит «безыскусные слова»: «Созданием этой автотрассы вы, мой фюрер, дали жизнь начинанию, которое и спустя столетия будет свидетельствовать о жизненной воле и о величии этого времени». Вот она, пафосно-фальшивая, «безыскусная» лексика людей, утративших свое «Я» и превратившихся в одно гигантское «Мы». Как тут не вспомнить знаменитый роман «Мы» русского писателя Евгения Замятина.

Насчет «величия момента» всё определилось в 1945-м. А вот то, что в глазах многих — и не только в Германии — Гитлер остался прежде всего строителем замечательных автобанов, это факт. Зато некто доктор Брезинг из грассовской новеллы уже тогда диагностировал у многих рабочих «болезнь землекопа». Это была трещина в позвоночнике, превращавшая человека в инвалида. Больничный барак на его участке строительства всегда переполнен. К сожалению, как отмечает рассказчик, врачу не удалось напечатать ни в одном медицинском журнале свой отчет о «болезни землекопа». Кто же будет рассуждать о таком пустяке, как здоровье, когда речь идет о «величии на века»?

Об Олимпийских играх в Германии 1936 года повествует заключенный концлагеря. Уже с весны распространились слухи, что перед началом игр всеобщая амнистия положит конец страданиям заключенных «на правах вредителей и торфорезов». Слух этот покоился на «благочестивом убеждении», будто Гитлер «не может не считаться с заграницей» и будет вынужден освободить заключенных. Но Гитлер и не думал считаться ни с какой «заграницей».

Часть заключенных откомандировали в Заксенхаузен, неподалеку от Берлина, и там они под охраной СС из военизированных объединений «Мертвая голова» должны были возвести гигантский лагерь. Поскольку на состязаниях на почетной трибуне присутствовала «целая свора дипломатов», да еще британский статс-секретарь, и итальянский кронпринц, и наследный принц из Швеции и прочие и прочие, заключенные надеялись, что от этих почетных гостей не укроется сооружение гигантского лагеря подле Берлина. «Но миру не было до нас никакого дела… Наша судьба никого не волновала. Нас как бы вообще не было». К тому же заключенным запретили выражать радость по поводу побед немецких спортсменов — они «недостойны даже этого». А уж когда Игры подошли к концу, у них и вовсе не осталось никакой надежды.

Годы нацизма, нашедшие столь яркое выражение в романах Грасса — достаточно упомянуть хотя бы «Данцигскую трилогию», — конечно, занимают важное место и в романе о XX веке. Вот, к примеру, новелла, посвященная 1938 году. Она тоже построена весьма интересно. Печально знаменитая Хрустальная ночь предстает здесь из 1989 года, когда рухнула Берлинская стена.

В западногерманском городе Эсслингене в Швабии ученики вместе со своим учителем истории смотрят телевизор как раз в тот момент, когда неожиданно рушится Стена, открывается граница и возникает возможность перейти из Восточного Берлина в Западный. Штудиенрат Хесле, о котором повествует один из школьников, комментируя падение Стены, задает своим ученикам вопрос: знают ли они, что происходило в Германии 9 ноября ровно 51 год назад, то есть в 1938-м. Поскольку никто толком ничего не знает, он рассказывает детям про Хрустальную ночь германского рейха. Слово «рейх» он употребляет, чтобы подчеркнуть, что событие это происходило одновременно по всей нацистской империи.

Как замечает юный рассказчик, ошибка штудиенрата заключалась, возможно, в том, что он «никак не мог остановиться» и занял под свой рассказ не один, а много уроков истории, зачитывая отрывки из исторических документов о том, сколько синагог было сожжено, сколько людей погибло, сколько витрин еврейских магазинов было разбито, а добро разграблено и уничтожено. «Все сплошь очень печальные рассказы, а тем временем в Берлине, да нет, по всей Германии шло бурное ликование от того, что немцы снова объединяются».

В результате учитель подвергся осуждению на родительском собрании — за чрезмерный интерес к прошлому и за правдивый

рассказ об одном из печальных событий немецкой истории XX века. А между тем, как сообщает рассказчик, его одноклассники отнеслись с большим интересом к тому, что когда-то происходило в их городе, например в приюте для еврейских сирот. Плачущие дети боялись, что вместе с их книгами сожгут и их самих.

«Но тогда лишь избили до полусмерти их учителя», притом гимнастическими булавами из спортзала. К счастью, сообщает рассказчик, в Эсслингене нашлись люди, которые пытались помочь, например один таксист, который решил отвезти нескольких сирот в Штутгарт. Вообще всё, что рассказывал учитель, детей очень взволновало, даже турецких мальчиков и подружку рассказчика Ширин, чья семья приехала из Персии. А на родительском собрании штудиенрат, по словам отца мальчика, очень хорошо защищался, сказав родителям: «Ни один ребенок не сможет правильно воспринять падение Стены, если не будет знать, где и когда началась несправедливость, в конце концов приведшая к разделу Германии».

Эти слова, конечно устами учителя, говорил сам Грасс. Впрочем, нечто похожее он говорил не раз (например, описывая разгром данцигской лавки старого Маркуса в «Жестяном барабане», как и во множестве других сцен из его романов, повестей и новелл). Рассказчик-школьник рад, что знает теперь обо всём этом «намного больше». Знает он и о том, что почти все эсслингенцы молча наблюдали или отводили глаза, когда случилось «все это с домом для сирот».

Вот эти люди, которые «молча наблюдали или отводили глаза», или ликовали при виде Гитлера и «света из его глаз», или так радовались, что строят автобаны и ездят на кораблях «Силы через радость», — всё это были «средние немцы».

В 1946 году Ханна Арендт, философ и публицист, ученица Карла Ясперса, опубликовала в журнале «Ди Вандлунг» написанную еще в годы войны в эмиграции, в США, статью «Организованная вина», где пыталась проанализировать вину так называемого «среднего немца». Как относиться к народу, у которого «линия, отделяющая преступников от нормальных людей», так размыта, — вот вопрос, который задает себе и читателю автор.

Ханну Арендт интересуют не главные виновники преступлений, не власть. Ее волнует другое: та «невероятная машина управляемого массового убийства», для обслуживания которой использовались не тысячи и десятки тысяч «отборных убийц», а огромные массы населения. Ужас заключается в том, как легко согласились немцы участвовать во всём, что

предписывала кучка правящих негодяев, что в машине убиения каждый так или иначе занимал определенное место, даже если его деятельность не была связана непосредственно с лагерями уничтожения: «Ибо систематическое массовое убийство, являющееся реальным следствием всех расовых теорий и всех идеологий, утверждающих “право сильного”, взрывает не только все человеческие представления, но и рамки и категории, в которых осуществляются политическое мышление и политические действия».

Главная проблема, убеждена Ханна Арендт, заключается в утраченной способности к ответственности. Это один из главных ее тезисов. В подтверждение автор приводит беседу американского журналиста с одним из таких «средних немцев». Построенное в форме лаконичных вопросов и ответов интервью действительно дает точное представление о сути проблемы.

«Вы убивали людей в лагере?

— Да.

— Вы их травили газом?

— Да.

— Вы их закапывали живьем?

— Бывало…

— Вы лично в этом участвовали?

— Ни в коем случае. Я был лишь казначеем в лагере.

— Как вы относились к происходящему?

— Сначала было неприятно, потом привык.

— Вы знаете, что русские вас повесят?

— Но за что? *(Плачет.)* Что я такого сделал?»

В самом деле, комментирует Ханна Арендт, он ничего не сделал — он только выполнял приказы. А с каких пор выполнение приказов является преступлением?

Автор вспоминает пьесу известного писателя Карла Крауса «Последние дни человечества», изображающую события Первой мировой войны. Занавес падает в тот момент, когда Вильгельм II восклицает: «Этого я не хотел!» Когда занавес упадет на этот раз, продолжает Ханна Арендт, «нам придется услышать целый хор обывателей, восклицающих: “Этого мы не хотели!”».

Спустя 45 лет после окончания Второй мировой войны Гюнтер Грасс вспомнил, как он, воспитанный на нацистской пропаганде, семнадцатилетним юнцом возмущался, когда после опубликования чудовищной статистики лагерей уничтожения зазвучали слова о вине и ответственности. Обвинения воспринимались как инсинуация со стороны победителей: «Никогда немцы такого бы не сделали», «Никогда они этого не делали».

Должны были пройти годы, писал Грасс в еженедельнике «Цайт" в феврале 1990 года, пока он не понял: «Наш позор не удастся ни вытеснить, ни преодолеть». «Освенцим, как ни окружай его объясняющими словами, постичь не удастся никогда». Эти слова: «Никогда немцы такого бы не сделали» — повторятся потом в его мемуарном романе «Луковица памяти», где он как раз анализировал, как подростковое нежелание «задавать вопросы» вело сначала к неудачным попыткам самооправдания, а потом к глубокому прозрению и осознанию ответственности.

Примерно в то же время, что и Ханна Арендт, в 1943 году сходный вопрос: «Бестии или немцы?» — задавал себе писатель Готфрид Бенн, уже знакомый нам по новеллам Грасса о XX веке.

В статье «К теме истории», опубликованной впервые уже посмертно в 1959 году, он с отвращением писал о позорной роли, которую играли как «средние немцы», так и представители «высших слоев и интеллигенции», последовавшие за Гитлером, обожествлявшие его «подлейшую, глупейшую, шакалью власть». «Вот они сидят на торжественном заседании Германской академии, на которое пригласил их Геббельс. Виднейшие дирижеры, штатные профессора философии или физики, почетные сенаторы еще из старых порядочных времен, президенты имперского суда, императорские титулованные особы, издатели, “желательные” сочинители романов, исследователи Гёте, охранители памятников, актеры и директора государственных театров, почтенный коммерсант — и все они без исключения спокойно выслушивают антисемитскую болтовню министра. Они с интересом внимают, они садятся поудобнее, они аплодируют: только что философский факультет изгнал Томаса Манна из числа почетных докторов, факультет естественных наук отправил в лагерь исследователя расовых проблем, не желавшего заниматься идиотскими тевтонизмами; каждый из присутствующих знает, что один из благороднейших духовных деятелей подвергается пыткам в лагере, ибо он учил, что Бог более велик, чем этот Гитлер…

Все они без исключения видят грузовики, на которые швыряют еврейских детей, вывозимых на глазах у всех из домов, чтобы исчезнуть навсегда, — к чему и стремится этот министр; все они хлопают в ладоши, награждают аплодисментами этого Геббельса… Все они участвуют в избиении евреев и обогащаются за счет их имущества. Нападают на малые народы и грабят их с величайшей естественностью до последнего — а теперь осуществляют “глубочайшую”, “окончательную” и “абсолютную” чистку культуры…

Германская академия! Ни один не встанет, не плюнет на растения в горшках, не пнет ногой кадку с пальмой и не заявит, что непорядочно утверждать, будто эта отвратная псевдонародная демагогия таит в себе некую рвущуюся к свету национальную субстанцию. Ни один не шелохнется, все они хлопают в ладоши».

Приходится признать, продолжал Бенн, что речь идет не о «бестиях», а о «немцах»: «Германия нашла в этом движении свою идентичность». Горький приговор, беспощадное обвинение! Много копий будет сломано вокруг проблемы вины немцев, позднее все чаще будут говорить о том, не пора ли вообще предать всё забвению «за давностью лет». Но проходят годы, а нравственная рана не затягивается и мучительные вопросы тревожат, быть может, еще сильнее, связывая в болезненный узел прошлое и настоящее.

У Грасса в его романе в новеллах эта мысль звучит неоднократно, собственно, она пронизывает книгу — предоставляется ли слово простой женщине из рабочей семьи, интеллигенту, бывшему солдату фюрера или торговцу… Взгляд из времен войны, из первых послевоенных лет или из последних дней столетия — сопоставление их со всей ясностью свидетельствует, насколько жгучей остается проблема осмысления прошлого. Ее злободневность и болезненность для национального самосознания резко возрастает к концу века в связи с объединением Германии, выявившим необходимость глубокой и искренней национальной самокритики…

Новеллы с 1939 по 1945 год посвящены, естественно, Второй мировой войне, события которой вспоминаются, пересказываются и интерпретируются группой бывших военных корреспондентов, собравшихся в 1962 году на острове Зильт. Все они отрабатывали свой хлеб и воинскую повинность при ротах пропаганды, зато ныне некоторые стали главными редакторами или руководят радио, есть среди приглашенных даже несколько «звезд», журналистских, понятно.

Только рассказчик подчеркивает, что «писал про пехоту, про рядовых пехотинцев и их неприметный героизм. Немецкий пехотинец! Его ежедневные марши по пыльным дорогам Польши, проза солдатских сапог!». Но есть в группе и такие, которые писали свои репортажи с борта подводной лодки, и уж конечно, в их воспоминаниях «куда больше героики, чем в моих запыленных пехотинцах».

Иные к моменту действия задают тон в шпрингеровской прессе, другие прорвались как авторы «военных бестселлеров» в издательство «Бастай Люббе», печатавшее дешевую милитаристскую продукцию и издававшее «желтые» журнальчики

для «вечно вчерашних», ничему не научившихся поклонников фюрера и войны. Кое-кто сиживал в «юнкерсах», в застекленных кабинах, с удовольствием поглядывая сверху на Лондон или вконец разбомбленный Ковентри.

Всё это во время встречи вызывает у них не сожаление и раскаяние, а очередные приступы гордости и хвастовства. Вспоминая ковровое бомбометание и стремление «стереть с лица земли» Англию, они, однако, всё еще возмущаются тем, что ответными ударами были превращены в руины Любек, Дрезден, Кёльн, Гамбург, Берлин.

«Для нашего брата война никогда не кончается», — то ли констатирует, то ли сожалеет повествователь. Перед ним всё стоят картины польского и французского походов, украинские степи, где пехота следовала за танками из одного котла в другой. В общем, проза солдатской жизни. А вот его разговорчивые коллеги «увенчали себя куда большей славой». Один мог с борта крейсера «Принц Евгений» наблюдать, как «Бисмарк» за три дня до того, как пойти ко дну с более чем тысячей человек на борту, сам потопил английский «Худ». Тут вспоминающие часто используют частичку «бы», то есть пользуются сослагательным наклонением. Вот если бы торпеда не лишила «Бисмарк» маневренности, он бы наверняка… А другой сделал и вовсе сенсационное открытие: возможности одержать победу над Россией немцев лишила Балканская кампания. Потому что какой-то сербский генерал устроил в Белграде путч и немцам пришлось сперва наводить порядок на Балканах, потеряв драгоценное время. А вот если бы войну против России начать не 22 июня, а 15 мая, то танки Гудериана отправились бы наносить удары по Москве не в середине ноября, а на пять недель раньше, и «Дедушка Мороз» не помешал бы доблестным танкистам завершить битву в свою пользу.

Вообще едва ли не все участники славной встречи задним числом пытаются выиграть проигранные сражения — как генерал Крингс в романе Грасса «Под местным наркозом». Рассказчик хотя и сильно сомневается в душе, но возражать не решается — как-никак у камина рядом с ним сидят правоверные нацисты, а ныне сплошь главные редакторы. Один из них вообще выдвинул самую завиральную версию: если бы Черчилль в начале Первой мировой высадился с тремя дивизиями на Зильте, то вся мировая история пошла бы по-другому: «не было бы ни Адольфа, ни всех ужасов потом, ни колючей проволоки, ни Стены поперек города. У нас и по сей день был бы кайзер, а может, были бы и колонии».

Но рассказчик-то все вспоминает про бомбежки и развалины, про Сталинград. Главное: «Всегда кто-то начинает первым». Это

он хотя бы понимает. А в результате — Треблинка и Варшавское гетто и торжественное заявление: «В Варшаве больше не осталось еврейских жилых кварталов». Да и евреев, добавим, тоже. А один «великий шеф ведущей иллюстрированной газеты» (может быть, это была шпрингеровская «Бильд»? — *И. М.)* «с провокационной усмешечкой» заявил, что предсказывает «великое будущее мифу о Гитлере», «принципу фюрерства».

Он вспоминает свою статью о «чудесном оружии», которая так укрепила боевой дух летом 1944-го. Он смело идет дальше, заявляя: «Не выясняется ли сегодня, пусть даже запоздало, что именно мы, немцы, выиграли войну?» Не случайно его вот уже много лет популярный бестселлер называется просто и скромно: «Дойчланд юбер аллес».

Как тут не процитировать польского писателя Казимежа Брандыса, сказавшего, что фашизм — более широкое понятие, чем немцы. «Но они стали его классиками». С этим трудно не согласиться, читая послевоенную немецкую литературу, в том числе Гюнтера Грасса.

Ну а потом писатель рассказывает о разборщицах развалин — женщинах, которые расчищают от битого кирпича разбомбленные города, о сверххолодной зиме 1947 года, когда не хватало электричества даже для больниц, когда замерзали люди, лишившиеся жилья и обитавшие в подвалах и «кишевших вшами бараках»… Кстати, об этой чудовищно холодной зиме Грасс вспоминает и в «Луковице памяти».

Ну а 1948 год стал годом денежной реформы, и каждому выдали по 40 марок, а через месяц — еще 20, и сразу, словно по мановению волшебной палочки, «витрины засияли товаром». А до того существовал лишь черный рынок, где ходовым товаром были американские сигареты и женское тело. Спекулянты снова нажились, как после Первой мировой, а «мелкие пенсионеры» хоть и могли постоять перед полными витринами, но им приходилось пересчитывать каждую марку. Коричневые рубашки были сброшены и перекрашены или сожжены. Вообще шел процесс массового перекрашивания — бывших нацистов словно ветром сдуло (хотя в душе многие ими так и остались).

После денежной реформы начался постепенный подъем экономики, «экономическое чудо» Людвига Эрхарда, но пока «у простых людей» в карманах свистел ветер. В 1949-м конституировались два германских государства, и снова о происходящем рассказывают люди самых разных профессий и возрастов, каждый выхватывает из потока времени что-то очень свое и очень важное. Об уже упоминавшемся 1953 годе рассказывал сам Грасс — потом из того, что он увидел 17 июня,

родилась пьеса «Плебеи репетируют восстание».

В 1954 году некий руководитель консалтинговой фирмы слушает по радиоприемнику в своей студенческой халупе вместе с однокашниками передачу о футбольном матче между западными немцами и венграми. Немцы выигрывают, и молодежь у радиоприемника ликует: «Мы чемпионы мира, мы доказали всему миру, мы снова здесь, мы больше не побежденные! — И сгрудившись вокруг радиоприемника, мы проревели: “Дойчланд, Дойчланд юбер аллес!”».

В 1950-е годы всё более ощутимым становится противоборство двух военных блоков: холодная война в разгаре. Новелла о 1955 годе посвящена борьбе против атомной угрозы. Повествовательница — молодая женщина, отец которой в свое время решил бороться своими средствами — построить антиатомный «семейный бункер». К несчастью, конструкция не выдержала и бетонная масса обрушилась на голову незадачливого строителя. Спасти его не удалось. А девушка стала принимать участие в пасхальных антиатомных маршах и делала это много лет. И даже вместе с сыновьями уже в зрелом возрасте участвовала в знаменитых маршах в Мутлангене и Хайльбронне, когда речь шла об «этих “першингах”», американских ракетах. «Но особой пользы, как всем известно, наши протесты так и не принесли», — завершает она свой грустный рассказ.

Год 1961-й связан, конечно, с возведением Берлинской стены, которая «вдруг, буквально за ночь» выросла «поперек города». И некий студент в тот год — о чем он повествует позднее — занимался тем, что помогал гражданам ГДР, желавшим перебраться на Запад, организовать побег. Они рыли подземные ходы, пользовались канализационными трубами, устраивали подкопы.

Люди были готовы на всё, лишь бы оказаться в Западном Берлине. Как много людей они перевели по сточным каналам, по хитро прорытым тоннелям… А потом, когда Стена в одночасье рухнула, как и возникла, многие на Западе даже были недовольны, потому что им пришлось давать деньги «на солидарность».

А вот год 1962-й посвящен Адольфу Эйхману, этому «главному транспортному диспетчеру», или «транспортнику смерти», как его называли в газетах, «убийце за письменным столом», который по поручению нацистской верхушки организовывал перевозку евреев в лагеря уничтожения. А рассказчиком выступает чудом уцелевший из всей огромной погибшей семьи человек, изготовивший для Эйхмана стеклянную клетку, точнее кабину из бронированного стекла, открытую с

одной стороны — той, где сидели судьи.

Рассказчик гордится своей работой — он потомственный специалист по стеклу, и его отец в родном Нюрнберге тоже занимался этой профессией, пока его с семьей не увезли и не сожгли в одном из крематориев. Эйхман, сидя в своей стеклянной кабине, не устает убеждать судей, что всего лишь выполнял приказы и вовсе не испытывал ненависти к евреям. Он просто делал свое дело. Не случайно возникло и получило широкое распространение выражение о «банальности, или банализации зла». Уничтожение миллионов было превращено в рутину, и никто не хотел нести за это преступление ответственности. Ведь все лишь выполняли приказы.

Масштаб фашистских злодеяний становился в ФРГ постепенно более ясным, печатались документальные материалы, публиковалась неслыханная статистика убийств, факты во всё большем объеме делались достоянием гласности, вызывая шоковую реакцию, но, как написал Грасс в статье «Писать после Освенцима», опубликованной еженедельником «Цайт» в феврале 1990 года, многие из его поколения, брошенного в огонь войны, не были готовы к принципиальному и серьезному расчету с прошлым, лишь постепенно и мучительно пробиваясь к пониманию сути происшедшего: «Мы все, молодые тогда поэты пятидесятых годов — назову Петера Рюмкорфа, Ганса Магнуса Энценсбергера, Ингеборг Бахман — кто отчетливо, кто весьма расплывчато сознавали, что мы хоть и не как преступники, но как находившиеся в лагере преступников, принадлежим к поколению Освенцима».

Освенцим как цезура, как «непреодолимый разрыв в истории цивилизации». Известная формула Теодора Адорно о том, что писать стихи после Освенцима — это варварство, стала для его поколения, продолжал Грасс, категорическим императивом, хотя и понималась часто как запрет. Для Грасса и упомянутых им поэтов, как и для многих других выдающихся писателей, слова Адорно были не запретом, а заповедью, следовать которой, как это ни парадоксально, можно было, лишь опровергая ее в процессе письма.

Ремилитаризация Германии, включение обоих государств в военные блоки, закрепление раздела страны — всё это входило в круг художественного и публицистического осмысления, вступая в сложное соединение с опытом фашизма и войны и стимулируя раздумья о вине, ответственности, свободе выбора и пользе сомнения.

«Мимо Освенцима нам не пройти, — писал Грасс. — Мы не должны, как нас ни тянет, даже пытаться совершить подобный

насильственный акт, ибо Освенцим неотделим от нас, является вечным родимым пятном на нашей истории и — это благо! — сделал возможным один вывод, который можно сформулировать так: теперь наконец-то мы знаем самих себя». Кстати, о работе над этой статьей Грасс рассказывал в своем «Дневнике 1990 года» под названием «По пути из Германии в Германию», о котором еще пойдет речь.

Пожалуй, даже большее впечатление, чем рассказ об Эйхмане и человеке, чудом не ставшем его жертвой, производит новелла, датируемая 1964 годом. Сюжет ее внешне очень прост. Молодая женщина приходит с женихом во франкфуртский Рёмер, старинную ратушу, состоящую из отдельных зданий. Они ищут то конкретное место, где оформляются браки, но сбиваются с пути, что немудрено. Наконец им объясняют, что они не туда попали, а надо спуститься на два этажа. А здесь, куда они случайно зашли, идет процесс. «Какой такой процесс? — спросила я. — Ну, против виноватых в Освенциме. Вы что, газет не читаете? Газеты только об этом и пишут».

И вот после благополучно оформленного брака и свадьбы рассказчица, совершенно случайно узнавшая об этом процессе, «всё никак не могла отвязаться от этих мыслей, ходила туда снова и снова, даже когда была уже на четвертом или пятом месяце». Ее молодой муж интереса не проявил, и она ходила одна, все больше вовлекаясь в суть того, что узнавала и слышала, и испытывая потрясение. «Все эти ужасы и еще цифры, которые составляли миллионы, понять трудно, потому что всякий раз назывались как точные совсем другие цифры. В общем, иногда было три, иногда всего два миллиона отравленных газом или погибших на какой-то другой лад».

Но остальное, о чем тоже говорили на суде, «выглядело ничуть не лучше, может, даже гораздо хуже, потому что это было наглядно». Когда она пытается рассказать об услышанном мужу, выясняется, что его отец и дядя были солдатами «где-то в глубине России» и в ответ на слова о процессе оба всякий раз заявляют: «Об этом мы ровным счетом ничего не знали… Тогда мы только и знали, что отступать». «И довольно об этом, слышишь, Хайди!» Но она не может замолчать и не может успокоиться. «Ведь не случайно же мы, когда должны были расписаться, заблудились в здании ратуши и попали на этот самый Освенцим и, что еще хуже, Биркенау, где стояли эти самые печи». Муж никак не хотел верить, например, в то, что в маленьком дворике между блоком 10 и блоком 11 «у черной стены… расстреливали. Тысячи людей. Когда об этом зашла речь, оказалось, что точной цифры никто не знает». Еще больше потрясена женщина теми видами пыток,

которые придумывали изобретательные надзиратели, в частности некий Богер (многократно упоминаемый в литературе о так называемом «Освенцимском процессе»).

Рассказчица в себя прийти не может от увиденного и услышанного и от того, что когда один из свидетелей рассказывал о пытках, придуманных этим Богером, тот, сидевший на скамье подсудимых, стал улыбаться… Молодая женщина уже не сможет забыть все, что узнала, и она решает поехать в Польшу, благо с визами стало «проще простого», а там от Кракова «недалеко и до Освенцима». Она чувствует, что обязательно должна там побывать…

На мой взгляд, это одна из самых сильных новелл Грасса, где так лаконично, но глубоко и точно переданы трагедия истории и те чувства, которые испытывает впервые о ней узнавшая жительница Франкфурта.

Грасс рассказал в этом томе и о своем участии в предвыборной борьбе 1960-х годов, когда он так активно выступал за социал-демократов и Вилли Брандта, и о студенческих волнениях и убийстве Бенно Онезорга, и о реваншистах, всё еще гордящихся старыми нацистскими флагами и успехами германского оружия.

От имени некоего циничного журналиста он описывал поездку Вилли Брандта в Польшу в 1970 году, когда канцлер упал на колени у Мемориала Варшавского гетто, не в силах сдержать свои эмоции. Эта фотография Брандта, стоявшего на коленях там, где было гетто, обошла всю мировую прессу. Но грассовский рассказчик уверен, что всё это был не спонтанный, искренний жест, а продуманный и отрепетированный. Наверняка, считал журналист, этот «пройдоха», его доверенное лицо (то есть Гюнтер Грасс), который здесь, дома, пытается представить позорный отказ от исконных немецких земель как великое достижение, «нашептал» ему «эту позорную идею». Вот канцлер и «устроил шоу», «тихонько так, вне протокола» рухнул на мокрый гранит. Фотогенично кается!

Руководство его редакции, признался этот писака, в душе предпочло бы, чтобы этот канцлер сгинул навеки. Но если написать в другом регистре, например, так: «Где некогда находилось Варшавское гетто, с бессмысленной жестокостью уничтоженное и стертое с лица земли в мае 1943 года, перед Мемориалом, выражая раскаяние за все злодеяния, совершенные именем немецкого народа, упал на колени немецкий канцлер и тем взвалил на свои плечи великую вину; он, который лично не был ни в чем виноват, упал на колени».

Вот это, пожалуй, кто угодно напечатает, размышлял

рассказчик. Но при этом надо хитро повернуть дело так, что не одни, мол, немцы были антисемитами, но и поляки тоже. А этот «предатель родины, который в мундире норвежской армии сражался против нас, немцев, заявляется сюда и подносит полякам на тарелочке нашу Померанию, нашу Силезию, Восточную Пруссию», да еще и плюхается на колени.

«И чего я нервничаю», — успокаивал себя этот журналист, готовый с легкостью необыкновенной «переключать регистры» и писать, что прикажут. Нервничать ему незачем, потому что Бреслау, Штеттин, Данциг его на самом деле мало волнуют — «плевать я на них хотел». «Напишу просто что-нибудь для воссоздания атмосферы». Главное, что Польша надеется получить миллиардный кредит, который этот «коленопреклоненный тип» наверняка ей пообещал. «Господи, до чего я его ненавижу… Не-на-ви-жу!» Но на колени он упал здорово, признавал в итоге этот глубоко принципиальный современник.

Много захватывающих сюжетов в книге Грасса. И когда ее перелистываешь вновь в желании определить, не упущено ли что-то сверхважное, что-то главное, каждый раз выясняется, что так оно и есть. Невозможно закончить эту главу, не сказав хотя бы о некоторых новеллах, которые навсегда застревают в памяти. Вот одной из таких является, на мой взгляд, история выдачи Ульрики Майнхоф и, по-видимому, Баадера, потому что в новелле сознательно содержатся недомолвки. И главное здесь не столько сам факт, сколько его психологическая подоплека.

Напомним, что Ульрика Майнхоф, Андреас Баадер, Гудрун Энслин и еще один молодой человек составляли так называемое «твердое ядро», то есть организационный и идеологический костяк РАФ — «Фракции Красной армии», крайне левой, экстремистской группы, ставшей в итоге на путь терроризма и убившей — при самых добрых намерениях по улучшению общества — много ни к чему не причастных и ни в чем не повинных сограждан. Они подкладывали бомбы, похищали людей.

Ульрика Майнхоф, прежде чем стать на путь террора, была весьма известной журналисткой, у нее была колонка в левом журнале «Конкрет», издателем которого был ее муж Клаус Райнер Рёль.

Я очень хорошо помню этот журнал и колонку с фотографией молодой, очень симпатичной женщины. У нее были маленькие дети, и она была воспитанницей очень почитаемой в ФРГ Ренаты Римек, профессора, человека в высшей степени достойного. Гудрун Энслин и вовсе была дочерью священника. Меньше сочувствия вызывали молодые люди, особенно Баадер,

фотографии которого не возбуждали ни малейшей симпатии.

Погибли они в тюрьме Штаммхайм, при до сих пор не проясненных обстоятельствах, о которых тогдашняя пресса очень много писала. Они то ли были убиты, то ли покончили жизнь самоубийством. Трагическая судьба Ульрики Майнхоф волнует лично меня до сих пор. Наверное, потому что в молодости я была ее постоянной читательницей и то, что она писала, не только не вызывало отторжения, а скорее наоборот.

А сюжет новеллы снова очень прост (хотя психологически очень сложен). Некий учитель, который пытается то скрыться за третьим лицом, то выступает от первого, рассказывает, как однажды в его квартиру позвонила молодая женщина и спросила, нельзя ли двум людям у него переночевать. В соответствии с нравами левой публики того времени это было дело почти обычное и рассказчик не удивился и дал согласие.

Но очень быстро у него возникли сомнения и подозрения, он посоветовался со своей подружкой, потом с приятелем. И приятель, согласившись с его подозрениями, сказал: «Да набери 110 и дело с концом». Он так и поступил. Девушку и ее спутника арестовывают, потому что 110 — номер полиции. Рассказчик как бы руководствуется благими намерениями, следуя за высказыванием одного популярного ганноверского профессора, который считал, что члены РАФ «дали правым такие аргументы, которые компрометируют весь левый спектр». Это, говорит рассказчик, соответствует и его убеждениям, вот почему он набрал 110. У «гостей» полиция находит оружие, бомбу и т. д.

Повествователь оправдывает себя еще и тем, что распространились слухи, будто Ульрики уже вообще нет в живых и это могла быть другая женщина; к тому же гостья была так худа, что трудно было понять, действительно ли она Ульрика Майнхоф. Он считает, что поступил как должно. Но «настроение у него всё равно не улучшается… Потому что до конца своих дней он останется тем человеком, который набрал номер 110».

Заметим, что отношение к РАФ и особенно к Ульрике Майнхоф было в то время неоднозначное. Это не нынешние террористы, которые вызывают лишь ужас и отвращение. С Ульрикой всё было сложнее. Например, Генриха Бёлля некоторые считали ее «симпатизантом»…

Конфликт между благими намерениями и дурным поступком — а доносительство, как ни суди, едва ли может считаться хорошим поступком (хотя возможен миллион оправданий, особенно если речь идет об ужасном преступнике, которого необходимо передать в руки правоохранительных органов) — этот конфликт воспроизведен в новелле очень тонко, с

потрясающими нюансами, и тут уж нечего добавить.

Множество интереснейших и значительных эпизодов минувшего столетия входят составной частью в роман Грасса. К примеру, история о том, как семья из ГДР ухитрилась смастерить воздушный шар и перелететь на нем через границу в западную часть страны. Когда-то я читала этот материал, кажется, в «Штерне», и он произвел на меня огромное впечатление.

Члены семьи долго и упорно скупали в разных городках «государства рабочих и крестьян» куски парашютного шелка (чтобы не обратить на себя внимание большими закупками) и сшивали эти куски в один огромный, из которого в итоге и был сделан шар, потом смастерили гондолу и всё, что полагается, чтобы шар взлетел и чтобы четверо взрослых и четверо детей какое-то время продержались в воздухе. Они несколько дней ждали нужного направления ветра и в конце концов у них все получилось.

А у Грасса вдобавок тринадцатилетняя девочка, наблюдавшая за приземлением, влюбилась в пятнадцатилетнего мальчика, прилетевшего на воздушном шаре. Это придает новелле еще дополнительную лирическую ноту. Любовь, правда, не имела продолжения, но запомнилась юной рассказчице на всю жизнь. Было это в 1979 году — до крушения Стены оставалось десять долгих лет.

В 1981-м некая напористая бабушка телеграммой требует от внука срочно приехать в Гамбург на похороны «гроссадмирала». Молодой человек не смеет ослушаться бабушку, с которой дружит больше, чем с отцом, — здесь, почти как в «Траектории краба», такая же настырная бабушка, помыкающая внуком. Правда, внук, к счастью, другой.

На кладбище появляются во множестве «дедушки» в «мерседесах», у каждого второго — на шее рыцарский крест, хотя они и в цивильной одежде. И все в капитанских фуражках — они, как выясняется, бывшие подводники, как и оба брата отца юноши, только те погибли в морской пучине. «Всего их, говорят, пошло ко дну примерно 30 тысяч на пятистах подлодках». И все они отправились на тот свет по приказу того самого гроссадмирала, который — к такому выводу приходит внук — «был военный преступник». Бабушка на Рождество всякий раз устраивает день поминовения, «культ погибших сыновей». Собравшиеся поют «Дойчланд юбер аллес» и «Был у меня товарищ» (старую военно-нацистскую песню).

Вдобавок ко всему для полноты картины на кладбище появляются и проходят торжественным строем юные «бравые барабанщики» в гольфах, а на улице стоит мороз. Внук

спрашивает бабушку, был ли смысл в гибели подводников, и бабушка твердо отвечает, что был. Вопрос о смысле гибели огромного числа людей, как мы помним, задавал Юнгеру Ремарк во время их бесед о Первой мировой войне.

А через год от имени одного неисправимого, жаждущего реванша за проигранную войну, говорится о гордости за «национальный флаг и национальные ценности». Старый реваншист радуется, что есть молодежь, которая ценит военные флаги рейха и пытается навязать остальным немцам «свою повестку дня». Речь идет о скинхедах. Эти молодые люди понимают «глубокий смысл военного флага», и в этом рассказчик, один из «вечно вчерашних», видит залог «будущих побед».

А вот и вполне реальный эпизод — 22 сентября 1984 года перед «хранилищем для костей» под Верденом французский президент и немецкий канцлер обменялись символическим рукопожатием, которое запечатлела на фотографиях мировая пресса. В этом хранилище — часть костей и черепов ста тридцати тысяч французов, погибших в Первой мировой войне под Верденом. Сколько погибло всего, не знает никто. Говорят, около полумиллиона, и только в этом знаменитом месте. В «расширенную делегацию» от ФРГ входил, как сообщается, и Эрнст Юнгер, «живой свидетель бессмысленного жертвоприношения».

А потом автор вместе с читателем приближается к историческому моменту — за год до того, как зашаталась Стена, и прежде чем «люди почувствовали себя чужими», воцарилась «огромная радость». Было это в 1988 году, о котором рассказывал сам писатель, от своего имени. Не разделяя всеобщего ликования, он принялся рисовать углем умирающий лес (об этом он рассказывал и в других своих воспоминаниях).

Гибель леса перешагнула границу, заминированную полосу, железный занавес, разделивший не только Германию, но и Европу. Грасс поселился у друзей в избушке в Рудных горах. Там тоже погибал лес. Поблизости была дорога на Прагу.

Двадцать лет назад части Национальной народной армии ГДР по приказу проследовали по ней в Чехословакию вместе с другими армиями социалистических стран, а 50 лет назад, в 1938-м, в том же направлении двинулись части вермахта. «Повтор: двойная доза насилия». История, замечал автор, любит такие повторы. Хотя были и отличия — например, «леса еще стояли нетронутые». Насилие над людьми и насилие над природой сливаются у Грасса воедино, одно неотделимо от другого.

О романе в новеллах «Мое столетие» можно было бы

написать по крайней мере еще столько же. Многое в этой замечательной книге достойно хотя бы краткого анализа или упоминания, например эпизоды, связанные с личной судьбой Грасса или с объединением Германии, которое вообще-то составляет едва ли не главную страницу в послевоенной истории этой страны после ее раскола, вызванного войной и фашизмом. Но где-то надо остановиться, что я и делаю в надежде на то, что те, кто еще не прочитал этот выдающийся роман, возьмут его в руки и внимательно, а также — надеюсь — с интересом и удовольствием прочитают.

Глава IX
ДЕЛА ЛИЧНЫЕ И ОБЩЕСТВЕННЫЕ. ВОСПОМИНАНИЯ

Начнем, пожалуй, с конца — с финальной новеллы романа «Мое столетие». Очень захотелось рассмотреть ее не в ряду других, а совершенно отдельно.

Потому что это самая необыкновенная, самая теплая и хватающая за сердце история. Она сугубо личная, но, как всегда у Грасса, в то же время общественная и историческая. Речь в ней идет о горячо любимой матушке писателя, у которой он, по многократным признаниям, до четырнадцати лет сидел на коленях. Но, будучи семейной и человечной, история эта, конечно же, абсолютно фантастическая. Дело в том, что Грасс венчает «свое столетие» тем, что оживляет умершую мать и уговаривает ее жить дальше. Она после некоторых сомнений соглашается.

Как упоминалось еще в «Луковице памяти», мать Грасса умерла рано: в 1952 году она заболела раком и через два года скончалась, не дожив до пятидесяти восьми лет. И вот, желая дать ей возможность — после тяжелого военного и послевоенного периода, когда ей с мужем и дочерью пришлось покинуть родной Данциг и в роли беженцев поселиться у зажиточного крестьянина на Рейне, пережить голод, холод и унижения («Убирайтесь откуда пришли!»), — наверстать упущенное и пожить нормальной жизнью, заботливый сын продлевает ее век. «Уговаривать он всегда умел», — любовно говорит старая женщина, разменявшая в итоге уже вторую сотню лет. А главное — умел он «врать как по писаному и давать прекрасные обещания».

Например, он еще в детстве утешал мать тем, что повезет ее в Италию, в чудесные края. («Ты знаешь край лимонных рощ в цвету, / Где пурпур королька прильнул к листу, / Где негой Юга дышит небосклон, / Где дремлет мирт, где лавр заворожен? / Ты там бывал? Туда, туда…» (перевод Б. Пастернака). Если кто помнит гётевскую «Песню Миньоны».

Но потом началась война, потом родителей изгнали из родных мест. И всё недосуг было молодому человеку отвезти матушку в Неаполь. Да и денег не было, и профессию он себе выбрал «малодоходную». Ну разве заработаешь трудом художника или сочинителя? Это теперь, во второй своей жизни, мать убедилась, что это возможно — сын ее стал таким знаменитым, и денежных проблем у него нет. Он поселил мать в замечательном

Доме престарелых, где у нее отдельная квартирка. Он балует ее — «мамуля да мамуля», то и дело навещает ее со своими внуками, а ее правнуками, которые несколько смущают ее своими «скейтами» и невероятным шумом, но вообще-то, понятное дело, «очень милые дети».

Мать, после войны пережившая лишения, потом денежную реформу, а теперь ожидающая замены марки на евро, успевает вспомнить на нескольких страницах все главные вехи своей жизни и жизни сына. Как он любил рисовать и придумывать «небылицы», как у него был свой уголок в нише под окном, где он хранил книги, и пластилин, и ящик с красками. Как после прихода Гитлера к власти их, немецких жителей Данцига, «взяли снова в рейх», муж вступил в партию, а мальчик — в юнгфольк и носил красивую форму. А когда началась война, ее кашубского кузена, служившего на польской почте, сразу убили, а мальчика заставили надеть мундир. А когда им пришлось бежать, побросав и лавку колониальных товаров и все нажитое добро, спасти ей удалось только альбом с фотографиями и альбом с марками.

Позднее в очередной книжке воспоминаний уже дети будут просить отца рассказать, как он в детстве донимал свою мать «всяческими небылицами». Любовь к «небылицам», как мы знаем, сохранилась у него на всю жизнь. К тому же близкие высказывают предположение, что у него своего рода «материнский комплекс» и он в общем-то не сопротивляется такой характеристике и даже сам ее подтверждает. К тому же ему нравится, судя по всему, продлевать жизнь не только матери — в «Крысихе» выясняется, что бабушка Оскара Мацерата, героя «Жестяного барабана», и вовсе дожила до ста семи лет.

Вот и в новелле, помеченной 1999 годом, он намерен отпраздновать сто третий год рождения любимой «мамули», на что она реагирует весьма благодушно: «Ну пусть, если ему так хочется. Он уже и сам разменял восьмой десяток и уже давно сделал себе имя. Но никак не может бросить свои истории». Когда дочь попыталась возразить против идеи возрождения матери, та сказала: «Да будет тебе… Не то он и похлеще что-нибудь придумает».

Так что дочь не стала сопротивляться и собирается приехать на юбилей матери. А та рада, что на подходе двухтысячный год, и полна любопытства и надежд. «Если только опять не начнется война».

Получается, что не только советские граждане всё время приговаривали: «Лишь бы не было войны», — но и немецкие старушки, которым их сыновья — если они способны на это — так замечательно продлевают жизнь, озабочены тем же самым. Надо

полагать, не только старушки…

По своему духу и стилистике эта новелла примыкает к мемуарной книге Гюнтера Грасса «Фотокамера. Истории из темной комнаты» (2008, перевод Б. Хлебникова), которая является частью общего цикла воспоминаний, начатого «Луковицей памяти».

Здесь рассказывает не столько он, Грасс, сколько его дети. Впрочем, за детьми стоит отец: он скорее воображает, как и что могли бы рассказать о нем его дети, если бы собрались вместе и начали обсуждать их семейную жизнь. Он представляет себе, как в преддверии своего восьмидесятилетнего юбилея в 2007 году созовет своих потомков и они запишут на магнитофон мысли об отце и собственном детстве.

Предполагается, что они будут высказываться откровенно и нелицеприятно, выскажут всё, что думают о своем знаменитом «предке», а он всё это прокомментирует и свяжет воедино. «Наш папа пожелал к своему восьмидесятилетию общий сбор, на котором мы, все вместе, должны наговорить на магнитофон чистую правду, не щадя ни себя, ни его…»

Итак, восемь грассовских потомков — четверо от первого брака, включая старших близнецов, и еще четверо — от других женщин, с которыми писатель был или не был связан узами брака, — собираются поочередно у того из них, кто может организовать встречу, притом не всегда они присутствуют в полном составе, потому что большинство детей уже взрослые, имеют своих отпрысков, а кое-кто — даже внуков. Все они живут самостоятельно, профессионально независимы, но охотно предаются воспоминаниям. Перепрыгнув через время, они возвращаются к годам своего детства.

Первое, что обращает на себя внимание, — это очень дружеские, хотя и бывают легкие перепалки, отношения между грассовскими детьми. При этом у половины из них разные матери. Грасс — хороший семьянин. Он расставался с женщинами, но не с детьми, всегда навещал их и заботился о них. Дети жалеют лишь о том, что он с ними мало играл — потому что всегда писал свои «толстые книги».

В новелле о 1996 годе («Мое столетие») Грасс отдельно рассказывает о своих трех дочерях, с которыми он перед Пасхой совершил путешествие в Италию, полное всяких сюрпризов, но отразившее теплые отношения между отцом и дочерьми.

Старшей была Лаура, родившаяся в первом браке — с Анной Шварц, откуда произошли и трое сыновей (двое из коих близнецы). Елена была плодом любви к некоей женщине — архитектору и художнице, их роман с Грассом запечатлен в

«Палтусе». А в промежутке между этой женщиной и нынешней женой Грасса Утой была еще одна любовь — Ингрид, — от которой родилась младшая Неле. «Лауру, Елену и Неле мне подарили три разные матери, которые и внутренне и — если глядеть любящим взглядом — внешне просто не могли быть различнее и… противоречивее; зато дочери быстро пришли к согласию насчет цели поездки с отцом» — в Умбрию и Флоренцию. Он сделал это «из сентиментальных соображений», ибо туда летом 1951 года добирался автостопом.

Позднее в своем «Дневнике 1990 года» Грасс упоминал, что посетил Ингрид, которая «отчаялась и насчет себя, и насчет успеваемости Неле, которая не хочет учиться». Добавим, что Ингрид была сотрудницей издательства «Люхтерханд», многократно издававшего произведения Грасса. В упомянутой новелле замечательно передано личное измерение грассовской жизни — его привязанность к дочерям, чувство отцовской ответственности и любовь дочерей к нему.

Всё, что по очереди рассказывают об отце его дети, в совокупности создает портрет Грасса не только как семьянина, но и как художника, писателя и общественного деятеля.

Но самое замечательное — это очередная фантастическая придумка Грасса, которая так ярко воплощается в этой мемуарной повести. Речь идет о некоей Марии. Полностью ее звали Мария Рама, и о ней уже заходила речь в «Луковице памяти», где Грасс рассказывал, как познакомился с супругами Рама — Марией и Гансом, у которых было фотоателье на Курфюрстендамм в Берлине. К моменту действия Ганса уже нет в живых, а вот Старая Мария, или Марихен, или Старушенция, как ее зовут дети, почти постоянно присутствует в доме Грасса, помогая ему в работе, делая фотографии, ведя его фотоархив. Мария родилась в Мазурском крае, поэтому Грасс считает ее землячкой.

Однако она не просто фотограф — она обладательница «чудо-камеры», старого фотоаппарата с необыкновенными способностями. А может, этими способностями обладает сама Мария: она снимает простые, обыденные вещи, а побывав в темной комнате, где проявляются пленки, часто приносит нечто совсем иное, не то, что снимала. Ее камера умеет преображать лица, фигуры, предметы, заглядывать в прошлое и будущее, исполнять желания детей. Стоило, к примеру, одной из девочек захотеть собачку, как на фотографиях замелькала собачка, повсюду сопровождавшая эту девочку. Как раз о такой она и мечтала.

Как-то Старая Мария снимает младшего сына от первого

брака Грасса, и на фото над ребенком витает некий дух, одним словом, ангел-хранитель, который почему-то одет в спортивную форму, какие носят футболисты, а на ногах у него бутсы. Потом выясняется, что мальчик обожает футбол, он становится фанатом одного из футбольных клубов. И когда он играет сам, его явно охраняет тот ангел в бутсах, которого запечатлела чудо-камера Марии.

Фотокамера меняет, обогащает, дополняет и комбинирует сюжеты, запечатленные на пленке, вызывая у детей иногда восторг, иногда ужас. Аппарат может предвещать несчастья, и тогда Мария, бормоча что-то невнятное, уничтожает не только фотографии, но и негативы.

Итак, это повесть не просто о Грассе-отце, его детях и их матерях, но еще и, как выразилась бы мать писателя, сборник «небылиц», которые так любит писатель и без которых невозможно представить себе его творчество. Как всегда, точность деталей сочетается здесь с ярким вымыслом и художественной изобретательностью.

В 1973 году, когда Грасс был уже очень знаменит, он написал стихотворение «В честь Марии», которое было опубликовано в мюнхенском издательстве «Брукман» и оформлено фотографиями Марии Рама. Кстати, помимо немецкого текста этого стихотворения, там же были и переводы на английский и французский. Характерные строчки: «Мария, щелкни следы, остатки, отбросы, окурки…» В повести не раз упоминается, что она снимала даже грассовские окурки и сломанные спички, а помимо этого множество всяких предметов и всякой живности.

Когда умер ее муж Ганс и она осталась одна в большом ателье, не зная, что ей делать дальше, Грасс, по словам одного из сыновей, «уговорил ее — а уж уговаривать он умеет» (точно в тех же словах характеризовала способность сына «к уговариванию» его мать. — *И. М),* чтобы она снимала «разные вещи», и она стала фотографировать «раковины, которые он привозил из своих поездок, сломанных кукол, кривые гвозди, неоштукатуренную кирпичную кладку, улиток с их домиками, пауков с паутиной, раздавленных машиной лягушек, даже дохлых голубей».

Да и в стихотворении упоминается множество совсем, казалось бы, непоэтических объектов, которые он просил ее «щелкнуть». Здесь всё названо подряд — животные, предметы, люди: куры, монахини, птицы, пугала и снова улитка, и повариха, и падающие яблоки, и рыбья голова, и угри и пр. — все, заметим, предметы и люди, фигурирующие в самых различных произведениях Грасса. Его вообще интересует «лишь то, что можно рассказать в виде интересной истории», комментируют

дети.

Обсуждается — в начале повести — и вопрос, кому начать рассказывать. И снова это не случайно, а весьма принципиально для Грасса: ведь именно таков зачин его романа «Собачьи годы»: «Рассказывай ты. Нет, рассказывайте вы! Или ты рассказывай… Пожалуйста, начинайте же… Кто-то же должен начать: ты, или он, или вы, или я».

Но еще до вопроса, «кому же начинать», в повести появляется уже знакомый нам сказочно-былинный стиль (как в главе про трубача Мейна в «Жестяном барабане»): «Жил-был отец; состарившись, позвал он к себе сыновей и дочерей, те, пусть нескоро, последовали его приглашению. Вот уселись они вокруг стола, тут же пошли разговоры, каждый подает свой голос, все галдят наперебой, хоть и придуманы они отцом и повторяют его слова, но у всякого свой норов, к тому же при всей сыновней или дочерней любви щадить они отца не намерены. Возникает вопрос: кому же начать?»

Но вот разговор начинается, и все наперебой рассказывают о детских впечатлениях и о том, какие необыкновенные возможности таятся в фотокамере Старой Марии. Не зря она говорила детям, что в конце войны их фотоателье разбомбило, всё сгорело, кроме этого старого-престарого аппарата. После пожара он приобрел особый норов и особые способности. «Теперь мой ящичек выдает странные фотографии. Он видит то, чего не было. Показывает то, что не дай бог увидеть. Он ясновидящий… Наверное, виноват пожар. С тех пор он немного чокнутый»…

Словом, после пожара он всё знает наперед. Вот Мария снимает то, о чем ее попросят и о чем не попросят тоже. А отец, пока семейка забавляется, уединяется в своей мастерской, где его «подхватит текущая вспять река времени».

Отец и Марихен часто отправляли детей на балкон, а сами секретничали. «Но мы всё равно догадывались, что речь идет о толстенной отцовской книге, где фигурируют собаки и механические пугала. Когда книга вышла, на ее обложке красовалась рука, тень от которой изображала собачью голову». Это был роман «Собачьи годы». Так рассказ детей об отце и отца о детях и их матерях сопровождается упоминаниями — иногда и развернутыми — о его творчестве.

Тем самым создается как бы несколько повествовательных пластов: встречи и разговоры детей и Грасса, рассказ о его творчестве (а потом и о политической деятельности) и плоскость фантастическая, где главную роль играет Мария и ее «чокнутая» фотокамера. Она-то более всего является двигателем сюжета, препятствуя тому, чтобы обыденная сторона действительности

возобладала над вымышленной, фантастической, временами даже мистической. Хотя на самом деле никакой мистики здесь нет — за всем прячется фантазия автора.

Мария хочет, чтобы детские мечты становились реальностью и благодаря «ясновидящему» фотоаппарату так и получается. Захотела одна сестренка собачку (а родители вроде как против) — Мария ее тут же поддерживает. Вот она как-то снимает девочку, что-то приговаривая, когда родителей нет дома, и велит загадать желание. А когда снимки в количестве восьми штук готовы, на каждом — лохматая собачонка, которая то стоит на задних лапах, то лижет девочке руку, то прыгает и т. д. Но хотя остальные дети и не верят в волшебную, магическую силу «ящика», однако собачонка действительно появилась, да еще оказалась очень умной. Так же было и с морской свинкой, которая принадлежала другой девочке, и той очень хотелось, чтобы у свинки появились детки. Ну и конечно, стоило Марии ее сфотографировать, как на снимках свинка оказалась с приплодом: три крохотных детеныша стояли рядом. Но никто не знает, в чем тут тайна, как это получается, даже тот мальчик, который ассистирует Марии в темной комнате, помогая проявлять фотографии. Главное, что она умеет снимать детские мечты, надежды, страхи, а также эпизоды «из прошлой или предугаданной супружеской жизни родителей».

Писатель извлекает из потока времени эпизоды своих сочинений, Мария — картинки, запечатлевшие детей и их родителей, а также антураж, необходимый Грассу и для словесного, и для художественного воплощения, — он иногда рисует, преображая то, что сфотографировала своим «чудесным ящичком» Мария, а дети видят осуществленными свои заветные желания.

Отец, как всегда, добивается своего. Он говорит: «Щелкни, Мария», — и она щелкает. «Снимала, исполняя все его прихоти, рыбные кости, обглоданные ребрышки и прочее». Она фотографировала даже крошки от его ластика, утверждая, что у каждой крошки «своя тайна». Но в любом случае всё, что она щелкала своей бокс-камерой, после проявления получалось совсем не таким, каким было в действительности.

Однажды дети тайком забираются в мастерскую отца, где развешаны на стенах фотографии, сделанные Марией. А на них запечатлено нечто, будто снятое совсем в другие времена, — всё выглядит так, «как было когда-то на самом деле в разрушенной половине дома», в котором они жили. Отец достал ключи от запертых помещений и повел туда детей. Со стен свисали обрывки обоев, а под ними виднелись наклеенные на голые стены

старые газеты. Поскольку читать дети не умели, отец пересказал им, что было написано в этих газетах — еще задолго до войны. Все враждовали против всех. «Убийства и драки, побоища на улицах и в залах собраний». И еще было написано, какое правительство отправлено в отставку, а кого из политиков убили правые радикалы. Это была картина времен Веймарской республики, хотя напрямую об этом не сказано. Но когда же «задолго до войны» убивали политиков и отправляли в отставку правительства? Да и деньги обесценивались, и инфляция сжирала весь заработок — это он тоже прочитал своим детям. Он даже показал на фотографии место, где убили министра иностранных дел Ратенау. Отец содрал несколько старых газет. Комментарий детей: он вечно собирал старье. Может быть, тот любитель «старья», который купил на развале три открытки Эльзы Ласкер-Шюлер, тоже был сам Грасс?

Во всяком случае, по его просьбе Марихен снимала всё, что валялось в этой полуразрушенной части дома: расколотый унитаз, продавленные ведра, осколки зеркала, гнутые ложки, битый кафель. Притом снимала без вспышки, «прямо от живота». А на снимках оказался светло, отчетливо виден каждый предмет, никакой грязи, всё выглядело чистым и уютным. «Никаких развалин, все воскресло». Квартиры казались обитаемыми, везде тикали часы, а на полу одной из комнат стояла целехонькая детская заводная железная дорога с пассажирским составом и паровозом.

Дети делают вывод, что там когда-то жили мальчишки, возможно, даже близнецы вроде грассовских первенцев. Мария вытащила из прошлого с помощью своей бокс-камеры даже накрытый к завтраку стол, куклу на диване, открытый рояль, на котором стояли ноты. Но это были «только вещи, ни одной живой души». Правда, в одной из квартир обнаружилась живая кошка с пятнистой шерсткой. Или это всего лишь игра воображения — «как у нашего отца?».

Тогда, признавались дети, они еще не знали, для чего отцу эти снимки. А потом сообразили: для новеллы «Кошки-мышки», где «речь идет о затонувшем польском тральщике, о мальчишках и одной девчонке и об ордене за героические подвиги». Кстати, этой девчонкой была та самая Тулла Покрифке, которая в «Траектории краба» сыграет такую роковую роль в жизни своего сына и внука. И написал историю о «кошках-мышках» Грасс — это дети тоже знали, — когда у него почему-то «застопорилась работа над здоровенной собачьей книгой». И еще одну особенность грассовского творчества мимоходом подмечали дети: у него практически во всех сочинениях фигурируют животные, даже

всякая мелкая живность вроде улиток, и все они «играли важную роль». Но больше всего отца занимали люди, которые здесь когда-то жили, ему хотелось бы знать, как сложились их судьбы. И дети хоть и не сразу, а спустя изрядное время «догадались, что фотографии были ему необходимы, чтобы точнее представлять себе прошлую жизнь». То есть волшебная фотокамера Марии — не просто развлечение, поставщик чудес и сюрпризов. Она подсказывает писателю обстоятельства места и времени, где и когда разыгрывается действие его сочинений.

И еще один важный вывод сделали дети: «Таков уж наш папа: весь зациклен на прошлом, до сих пор. Не может от него оторваться… И Старая Мария помогала ему своим чудо-ящичком…» Насчет «зацикленности на прошлом», может быть, сказано чересчур жестко. Это была не зацикленность, все поколение Грасса и писатели несколько старше его, как Андерш или Бёлль, хлебнувшие войны, узнавшие, что такое нацизм, не могли не писать об этом. Это было не только их личное главное переживание, но и основное событие эпохи, затронувшее сотни миллионов людей на разных континентах. Но более всего — в Европе. «Непреодоленное прошлое» очень надолго определило всё их творчество.

Столь же настойчиво возвращался к этим темам другой нобелевский лауреат — Генрих Бёлль, по-иному, но не менее ярко отразивший события и потрясения того времени. Чем дальше оно уходило в историю, тем больше это «непреодоленное прошлое» смыкалось с «непреодоленным настоящим», которое тоже было для них продолжением и результатом минувшего. Если сформулировать схематично, все они писали об ужасах войны, мерзости нацизма и «благе поражения», как назвал 1945 год Альфред Андерш.

Правда, Мария с помощью своего замечательного фотоаппарата могла не только разглядеть в деталях прошлое, но и предвидеть будущее. Как-то она отщелкала целую серию фотографий, из коих становилось ясно, какие политические события разыграются в тот день, когда на свет появится первая дочь Грасса и его жены Анны, урожденной Шварц, родившаяся через несколько лет после близнецов. Кстати, все четверо детей от этого казавшегося всем таким счастливым и устойчивым брака появляются в книге «Из дневника улитки», где они названы не вымышленными, как здесь, а реальными именами. Так вот, на снимках Марии в тот раз возникает огромное стадо овец, двигавшееся с востока на запад.

А потом оказалось, что некий пастух из ГДР ухитрился перегнать в западный сектор аж 500 овец, принадлежавших

народному кооперативу. Грасс долго хохотал по этому поводу. Но очень скоро случилось куда более важное событие, от которого смех застревал в горле. Это было событие международного масштаба, надолго определившее судьбу разделенной Германии: посреди Берлина за одну ночь построили Стену.

Начался гигантский скандал. Политики и пресса кипели, возмущению не было предела. А жена Грасса поспешно увезла — от греха подальше — детей к себе на родину, в Швейцарию. «Ведь могла опять начаться война. Американские танки уже стояли наготове по соседству от нас…» Грасс тогда выступил с рядом писем и обращений, высказывая свое негодование по поводу строительства Стены. «Только проку от них не было».

Когда Анна с детьми вернулась из Швейцарии, Грасс стал чаще посещать ратушу в Западном Берлине, поскольку как раз началась избирательная кампания, а он решил помочь Вилли Брандту, который тогда был правящим бургомистром Западного Берлина и выставил свою кандидатуру на должность федерального канцлера — против Аденауэра. Прогуливаясь с детьми, отец показывал им избирательные плакаты с изображением Брандта и рекомендовал запомнить его имя. В ратуше Грасс участвовал в избирательных мероприятиях и писал речи в поддержку Вилли Брандта.

А когда кампания закончилась победой старого канцлера, Грасс продолжил работу над романом «Собачьи годы». Он тогда заболел туберкулезом, принимал лекарства и пил сливки, от которых толстел. Все это помнят дети. Несмотря на избирательную кампанию и болезнь, он дописал свой роман, «где речь шла о прошлом, которое отец представлял себе до мельчайших деталей». В этом ему помогала Мария: все те кажущиеся несущественными предметы и вещи, а также живые существа, которые в своеобразном виде появились на ее снимках, и составляли детали, на которые делал ставку Грасс, соединяя гротескно-фантастический замысел с невероятной точностью изображения любых мелочей.

Отцу кажется странным, что двое его старших сыновей, близнецы, выуживают из тайников собственной памяти только механические пугала, которые создавал один из героев романа Эдди Амзель, и собачьи клички. Ведь в романе прослеживается судьба целой собачьей династии, одного из представителей которой по кличке Принц данцигские верноподданные преподнесли в подарок Гитлеру. Но при этом дети почему-то не вспоминают о снеговиках, возникших за полуразрушенным домом.

Мария по просьбе писателя сфотографировала их после

мощного снегопада, а уж по воле автора — следом за этими снимками — персонаж по имени Тулла (все та же Тулла!) скатала своего снеговика, а после оттепели внутри снежного кома оказалась ее подружка Йенни, воскресшая в облике изящной балерины. А потом группа штурмовиков скатала второго снеговика, из которого, тоже после оттепели, вышел похудевший Эдди Амзель.

Снимки «чокнутой» камеры Марии предстают как часть художественного процесса, как своеобразные вдохновители автора, подстегивающие его фантазию. «Откуда было знать детям, — размышлял отец, — как что-то возникает на бумаге», если даже он сам блуждает в потемках и «лишь смутно догадывается, как рождается тот или иной образ…».

Мария «щелкает» для Грасса даже тогда, когда по ходу работы ему как будто не требуется ее помощь, ну, например, когда он пишет пьесу, где рабочие на Сталиналлее пытаются поднять восстание, а актеры одного известного театра репетируют бунт древнеримских плебеев. Это была пьеса «Плебеи репетируют восстание», которую плохо приняла не только критика, но и часть зрителей.

Впрочем, его «не слишком беспокоило, что пишут газетные критики», и так было всегда. Но когда из-за участия Грасса в избирательной кампании правые экстремисты подожгли ночью дверь его дома, где находились еще маленькие дети, это уже не могло не обеспокоить его. По ночам в доме стали дежурить полицейские.

По соседству с Грассом, сидевшим в мансарде и писавшим свои книги, жил другой писатель — Уве Йонсон, перебравшийся в свое время из ГДР, где не захотели издавать его роман «Догадки о Якобе» — о трагической судьбе человека между двумя Германиями.

Я навещала Уве Йонсона в доме в Западном Берлине, беседовала с ним (а потом написала о нем главу для академической «Истории немецкой литературы»). Я была единственной германисткой из Советского Союза, знавшей Уве Йонсона лично. Почему-то он ни словом не обмолвился о том, кто живет рядом с ним, — это была бы возможность познакомиться с Грассом.

Я была знакома со многими знаменитыми немецкими писателями, в обоих тогдашних германских государствах. Среди них были Генрих Бёлль, с которым я встречалась и беседовала неоднократно и в Москве, и в ФРГ, Альфред Андерш, Зигфрид Ленц, Макс Фриш (хотя он теоретически швейцарский писатель), Вольфганг Кёппен, Мартин Вальзер, Вальтер Йенс, Гюнтер

Вальраф, Танкред Дорст и многие другие. Но как-то так складывалось, что мне не удалось повстречаться с Грассом. Однажды, попав на первый съезд немецких писателей в Штутгарте, я увидела в президиуме рядом с канцлером Вилли Брандтом Генриха Бёлля и Гюнтера Грасса. У Бёлля я еще до начала заседания — по предварительной договоренности — взяла интервью. Но увидев так близко Грасса, я решила: вот наконец возможность побеседовать с ним.

Я обратилась к своей знакомой, молодой немке, с просьбой подойти к Грассу и спросить, не согласится ли он дать интервью журналистке из Москвы. Она пошла — и вернулась смущенная. «Он сказал, что очень занят», — сообщила она мне. Уж не знаю, что он ей сказал на самом деле, но была очень огорчена. Больше мне так и не представилось возможности с ним поговорить — кроме одного случая, когда он во время перестройки приехал в Москву с женой Утой и пришел в редакцию журнала «Вопросы литературы», куда среди других авторов журнала пригласили и меня. Я участвовала в коллективной беседе, но о персональном интервью уже не просила.

А потом настало время, когда я по семейным причинам уже никуда не ездила. Так и не выпала мне карта — быть собеседницей Грасса. Не думаю, что тогда, на съезде, он отказал, потому что когда-то читал перевод моей статьи из «Литературной газеты». Во-первых, это было давно, во-вторых, вряд ли она до него дошла, ведь он был так знаменит и о нем столько писали. Так что его тогдашний отказ так и остался для меня загадкой. Может, не было у него настроения общаться с московской германисткой.

Но вернемся к «Фотокамере». В Бретани, где дети проводили каникулы, на берегу они увидели старые, сохранившиеся с военных времен дзоты. Эти дзоты возникают и в «Жестяном барабане». Мальчики стали соревноваться, кто дальше прыгнет с одного из покосившихся дзотов. Старая Мария, улегшись в песочную ямку, принялась их снимать. А когда она отпечатала снимки, отец их порвал, потому что «чокнутая» камера превратила мальчиков в юных солдат в огромных не по размеру касках и с противогазами. Кроме того, на фотографиях было видно, как высаживается десант противника.

Естественно, Грассу не понравилась эта картина — его сыновья в касках. Ведь он сам в 17 лет был солдатом «в непомерно большой каске и с автоматом» и ему пришлось точно так же драпать на войне. Его еще «долго мучили кошмары, он стонал во сне». Грасс разозлился за эти снимки на Марию, но та возразила: неизвестно, что будет с мальчиками, «такие времена

могут нагрянуть неожиданно».

Сыновья вспоминают некоторые ключевые события 1960-х годов, например приезд в Западный Берлин иранского шаха, против которого студенты сразу же стали устраивать демонстрации. Дети еще были слишком малы, чтобы участвовать в этих демонстрациях, тем более что тогда не обошлось без крови: полицейский застрелил студента Бенно Онезорга.

Мария сняла детей своей чудо-камерой, а потом появились снимки, на которых близнецы идут среди демонстрантов по Курфюрстендамм, рука об руку с самим Руди Дучке, который был чем-то вроде лидера студенческого движения. Дети Грасса были, естественно, как и студенты и вообще вся внепарламентская оппозиция, и очень многие люди, против войны во Вьетнаме. Но снимки, где они шагают в первой шеренге, крича, на манер того времени: «Хо-Хо-Хо-ши-мин!» — и лозунги против Шпрингера, что было обязательной частью тогдашних студенческих выступлений (как и портреты Троцкого, Розы Люксембург, Че Гевары, а также «Библия Мао» — маленькая красная книжица, которую сосредоточенно изучала молодежь, сидя прямо на тротуаре), не были, конечно, реальными, они лишь выражали мечту подростков. «Обалденная» бокс-камера могла изобразить ребят сидящими среди самых знаменитых музыкантов того времени — «Битлз».

Иными словами, камера встраивает грассовских детей и его самого в бурное движение времени, в ключевые моменты, придавая внешне непритязательным картинкам историческое измерение.

Марихен, вспоминали дети, «щелкала наудачу», а уж им мерещилось «очередное чудо». «Исполнялись желания. Высыхали слезы». Но их отец «исповедовал сомнение. Он протестовал против нескончаемых войн, противился вечной несправедливости, христианскому лицемерию. Делал это порой чересчур громко, порой чересчур тихо. Позднее у него даже появился персонаж по прозвищу Скептик, который пережил войну в подполье и сомневался буквально во всем, кроме своих улиток». Это речь о книге «Из дневника улитки», где действует учитель по прозвищу Цвайфель, что переводится как «сомнение». Но Скептик подходит больше.

С некоторых пор в первой семье Грасса, которая казалась такой образцово-показательной, начались проблемы. Грасс в «Моем столетии» писал, что они с женой, как и прежде, много и охотно танцевали, но «от танца к танцу могли все меньше и меньше сказать друг другу». И детям было ясно, что всё «катилось под откос». Грасс тогда писал «что-то про зубного врача, учителя,

двух гимназистов и таксу, которую собирались сжечь на Курфюрстендамм, прямо перед отелем “Кемпински”, в знак протеста против использования напалма во Вьетнаме». Это был роман «Под местным наркозом», который «доставил отцу кучу неприятностей», — «критики его растерзали». Впрочем, как мы знаем, Грассу это было не впервой.

Мария становилась свидетельницей семейных разладов, поэтому всё, что снимала в эти моменты ее камера, она оставляла в темной комнате и негативы уничтожала. «Не хочет мой ящичек это видеть»… — причитала она. Теперь отцу, «со всеми его недостатками, приходится надеяться на понимание детей». Он переезжал из одного дома в другой, томился, не находил себе места, но исправно навещал подростков и заботился о них. Он как раз писал книгу о «говорящем Палтусе», но всё не мог закончить. А между тем дети страдали от того, что происходит между родителями. Они подмечали, что их отец «совершенно не выносит ссор, особенно дома, здесь ему нужен покой, полная гармония».

В его жизни появились новые женщины и новые дети. Тем временем «Палтус» стал настоящим бестселлером. Ему так помогала своими фантастическими фотографиями Мария.

Он предпочитал сильных женщин. На некоторых фотографиях он красуется в бескозырке, похожий на «революционного матроса», а у матери одной из его дочерей через плечо лента с патронами; на другом снимке она лежит за пулеметом времен Первой мировой. Но Мария объясняет, что «никакая сильная женщина не затащила бы отца на баррикады…

Ему всегда претили революции. Он всегда был реформистом». Хотя дети постепенно привыкли и к сложным перипетиям в семье, и к «закидонам» фотокамеры, им всегда казалось, что невозможно разобраться, «где правда и где вымысел». Иногда их охватывало сомнение: «Неужели то, как мы здесь сидим и разговариваем, тоже всего лишь его фантазия?»

Все произведения Грасса так или иначе таинственным образом связаны с теми диковинными снимками, которые своей «чокнутой» камерой снимала по его просьбе Мария. И он, вдохновленный, всегда спешил к своей старой пишущей машинке «Оливетти», и работа помогала ему сохранять хорошее расположение духа. И всё это с помощью Марии, которая ухитрялась создавать поразительные виртуальные сцены без современной спецтехники, компьютерных комбинаций и прочего — с одной только старой бокс-камерой.

Когда Грасс задумывал «Крысиху», на фотографиях появлялась не только подаренная ему крыса в проволочной сетке, но и гигантские полчища крыс, передвигающиеся по планете, а

потом и чудо генетических манипуляций — полулюди-полукрысы. Мария даже умудрилась воспроизвести вселенский потоп, тоже нужный для этого романа.

Способность фотокамеры предвидеть будущее позволяет Марии сделать снимки, на которых Берлинская стена оказывается разрушенной еще до того, как это произошло на самом деле. Отец говорил, что эти снимки понадобятся ему позднее, когда «все это сделается явью». И спустя несколько лет «Стена действительно исчезла…».

Дети говорили про отца: «Он вечно всё держит в тайне. Никто не знает, что у него в голове творится…» А другие возражали: «Ведь он сам говорит, когда его спрашивают: “Кто ищет, найдет меня спрятанным в написанных фразах, коротких и длинных…” Наверное, в каждой из его книг можно найти что-то личное». Устами младенцев глаголет истина. Грасс всегда в том или ином качестве присутствует в своих романах. И уж конечно, там как минимум есть герои, которым он передоверял свои мысли.

Однажды разнесся слух, что Мария умерла. Кто-то утверждал: «Ты себе это вообразил. Тебе почудилось». Кто-то объяснял: все уехали, а ей не хотелось оставаться одной. Нет, говорил третий, она ослабела от старости, вот причина. Жена Грасса говорила, что у нее отказали почки. «С ума вы посходили»; — резюмировал кто-то.

Но Грасс вызывает Марихен назад, чтобы «подобрать подходящий для нее конец». Ясно одно: до самого финала она делала свои заколдованные снимки. В любом случае, «если бы не существовало ни ее самой, ни ее фотокамеры, отец куда меньше знал бы о собственных детях, нити повествования часто обрывались бы… и не было бы этих историй из темной комнаты…».

Пока писатель обдумывал, как на самом деле могла бы встретить свою смерть Мария, дети фиксировали: ему важно «проработать» основательно каждый сюжет, который просится в книгу. «Любой из нас видел, как он “прорабатывал” всё, что ему довелось пережить в юности… Всё это нацистское дерьмо. Всё, что узнал на войне, от чего натерпелся страху и как уцелел…» «Проработка» означала: одна книга за другой. То есть у него, по сути, не было творческих пауз, он постоянно был в процессе письма. А между книгами — всё прочее: «поездки, выступления, публичные речи… А еще ему приходилось отбиваться от нападок справа и с крайне левого фланга…». Зато за границей он пользовался большим уважением.

Придумал ли Грасс «правильный» конец для Марии, неизвестно. Всё равно — в духе ее фотокамеры — ее финал тоже

оказался неоднозначным и таинственным. И каждый пережил его по-своему. Кто-то слышал, что скончалась она мирно, и не в больнице, а в своей постели. Никого не было рядом с ней, когда она умерла. Но вот звучит другой голос: «Всё произошло абсолютно иначе… Это случилось на дамбе, когда разыгралась буря…» Один из сыновей шел с Марией по дамбе, порывы ветра были очень сильные. «И тут она полетела. Просто оторвалась от земли… взметнулась над дамбой… и, наконец, исчезла, растаяла в небе». И тут что-то упало прямо под ноги юноше. Это была бокс-камера. Конечно же, говорят другие, это была лишь игра воображения. Ему всё приснилось. Зато красивый конец: Мария просто возносится на небеса. «Всё это сказки, — говорят дети». — «Верно, — тихо возражает Грасс. — Только это ваши сказки, я лишь дал вам возможность рассказать их самим».

В 2009 году Грасс опубликовал мемуарную книгу «По пути из Германии в Германию», снабдив ее подзаголовком «Дневник 1990 года» (перевод Б. Хлебникова). Начав свои записи в январе 1990-го, он завершил их через год — к февралю 1991 года. Этот период стал важнейшей страницей немецкой истории XX века.

Всё, что Грасс записывал в своем дневнике, связано с процессом объединения Германии, проходившим совсем не так просто и гладко, как казалось многим наблюдателям. И задействованы в этом процессе были не только два разделенных после 1945 года германских государства, но и Россия, и США, и страны Западной и Восточной Европы, и вообще весь Европейский континент. Но, конечно, прежде всего готовившееся воссоединение касалось немцев. С объединением Германии ставилась точка в том противостоянии двух мощных военно-стратегических блоков, которое именовалось холодной войной. Так что это было не только обретение утраченного по вине нацизма германского единства, но и коренной поворот в системе международных отношений, многое менявший в европейском и мировом устройстве.

Опубликовав свои записи в 2009 году, Грасс отзывался на некоторые важные исторические совпадения (он вообще был привержен магии чисел). В том году исполнялось 60 лет конституированию обоих немецких государств, 70 лет — началу затеянной Гитлером и его приспешниками Второй мировой войны и 20 лет — крушению Берлинской стены, с которого и начался процесс объединения.

Так что завершающей частью своей мемуарной трилогии, начатой «Луковицей памяти» и продолженной «Фотокамерой», он откликался на ключевые события немецкой истории и ставил свой труд в очень важный историко-политический контекст. В

этой, третьей части цикла уже куда меньше связи с чисто личными обстоятельствами жизни писателя; все мысли и всё внимание сосредоточены на ходе объединения, которое, с его точки зрения, шло не так и вело не туда. Он представлял себе процесс воссоединения иначе, на иных принципах и основаниях.

Переезжая из одной части Германии в другую, посещая города, различные собрания и встречи, Грасс размышлял, конечно, в первую очередь о ходе объединения, но и обдумывал некоторые творческие проблемы. Как раз в этот момент зарождается и предварительно обдумывается замысел повести «Крик жерлянки», а также создается графический цикл «Мертвый лес».

Уже в записи от 1 января 1990 года Грасс фиксировал: «Я собираюсь, раз за разом пересекая границу между обоими немецкими государствами, вмешиваться в предвыборные баталии (майские и декабрьские выборы). Признаюсь, по окончании работы над “Мертвым лесом” мне хотелось бы засесть за нормальную рукопись…»

Сначала он представлял себе встречу и знакомство двух женщин в Гданьске в День Всех Святых. Это должны быть две вдовы — госпожа Решке и госпожа Пентковская, которые намерены осуществить весьма трудный и гуманный проект: создание немецко-польского миротворческого кладбища.

Делая свою первую запись в Португалии, перед поездкой в Германию, Грасс как бы между прочим замечал, что во дворе появилась огромная жаба размером с морскую свинку, напомнившая ему жерлянку, которая еще прошлой осенью по вечерам оглушала окрестности своими «заунывными криками». Он признался, что в его дневнике это земноводное появляется главным образом потому, что очень подходит для названия будущей повести — «Крик жерлянки». Считается, что эти «крики» предвещают беду. Позднее Грасс изменил первоначальный план, и вместо двух вдов появляется одна вдова — г-жа Пентковская и один вдовец — г-н Решке. Но совместный план у них остается прежним — всё то же миротворческое кладбище.

По ходу дела Грасс набрасывает план будущей повести. Пусть вдова Пентковская встретится с вдовцом Решке в «год больших перемен», осенью, в ноябре — они будут вместе покупать цветы для кладбища. Их матери похоронены в разных местах: ее — в Вильно, где родилась и она сама, а его — в Рейнской области, хотя и он, и его мать родились в Данциге. (Мог ли Грасс обойтись без Данцига? Риторический вопрос.) Из их встреч и бесед, способствующих сближению, и рождается идея немецко-польского кладбища. Они убеждены, что на фоне происходящих в мире

перемен, политической либерализации и упрощенного порядка пересечения границ люди должны обрести право выбирать себе место «последнего упокоения». Она хочет быть похороненной в Вильно, он — в бывшем Данциге, ныне Гданьске. Совершить такой выбор хотят очень многие. Чтобы им помочь, надо для начала создать общество с ограниченной ответственностью. Бывший левый интеллектуал Решке и детский врач Пентковская вступают в переписку, и постепенно их план начинает обретать реальные очертания, они даже покупают первый участок земли в районе Брентау и намерены следом приобрести еще один — близ Вильно (он же Вильнюс). Параллельно Грасс записывает, что начал рисунок для «Мертвого леса».

Это что касается дел творческих. Но, находясь пока в Португалии, он читает немецкие газеты, вернее старается их найти, но находит пока только «Бильд», которая в прежние времена считалась самой низкопробной массовой продукцией, принадлежала к разряду «желтой» прессы. Потом она стала меняться.

Новогодний номер украшает набранное огромными буквами слово «Офигеть!» — тот самый возглас, который издавали немцы в момент, когда обнаружилось, что Стена перестала быть непроницаемой, когда открылась граница. Миллионы немцев, большинство перед телевизорами, а некоторые из восточной части Берлина уже непосредственно перелезая через Стену при молчаливом невмешательстве полиции, издавали один и тот же вопль, воспроизведенный газетой «Бильд».

Всё это многократно описано и в прессе, и в мемуарах политических деятелей, и в художественных произведениях. Но дневники Грасса заняли в этом ряду особое место, потому что позиция Грасса в этом вопросе — тоже особая.

В книге «Мое столетие», в новелле, посвященной 1989 году, Грасс описывает, как его застигла «благая весть» об открытии границы: он ехал на автомобиле, за рулем была его жена Ута. Включив авторадио, они услышали новость, и он, как огромная масса других людей, закричал: «С ума сойти!» (так С. Фридлянд переводит то самое немецкое выражение, которое другой переводчик — Б. Хлебников формулирует, пожалуй, более адекватно и приближенно к самому моменту, к степени потрясенности людей и вообще к современному языку, склонному к жаргонизмам и экспрессивности — «Офигеть!». Но принципиального значения это не имеет). Важна всеобщая реакция, которая — в тот миг — сводилась к одному восклицанию. Потом она стала более разнообразной и противоречивой. Но в тот исторический момент всеобщее

потрясение вылилось именно в этот всеобщий вопль.

Грасс рассказывает в своей новелле и о том, как его знакомый, живущий на тот момент в столице ГДР — то есть в восточной части Берлина, сидя с друзьями за пивом и водкой, вдруг узрел на телеэкране, работающем без звука, нечто принятое им за съемки какого-то западного боевичка. По телевизору явно шел какой-то фильм, где молодые люди карабкались на Стену, садились на нее верхом, а пограничная полиция «праздно наблюдала за этими невинными развлечениями».

Понять иронию этой фразы может только тот, кто знает, что во времена ГДР за подобные «штучки» следовал расстрел без предупреждения. Более того, на Стене с внешней стороны были укреплены самострелы, и если кому-нибудь удалось бы чудом перескочить через Стену, его бы автоматически убило уже за Стеной. Не говоря о том, что там был пропущен ток и имелись минные заграждения. Итак, наши зрители отреагировали привычным: «Не иначе какой-то фильм про холодную войну!» Пока кто-то не подошел к телевизору и не врубил звук на полную мощность.

«И с этого мгновения не было произнесено более ни единого слова» на какие-либо иные темы. Граждане рванули к Стене, и там в районе Инвалиденштрассе уже образовалась изрядная пробка — все стремились на своих «трабантах», и лишь немногие — на «вартбургах» (машины, производившиеся в ГДР) — к пограничному переходу, который «чудесным образом был сегодня открыт». И все граждане «первого на немецкой земле государства рабочих и крестьян» громко или шепотом произносили: «С ума сойти!», «Офигеть!» Точно так же, как чуть ранее воскликнул, сидя в автомобиле, сам Гюнтер Грасс. А в новелле, отнесенной к следующему, 1990 году, писатель рассказывает, как, приехав в Лейпциг, он с друзьями в «Доме демократии» переживал известие о неудаче социал-демократов на выборах.

Созданный в ГДР Христианско-демократический союз побеждал, и это означало объединение как раз по тому сценарию, которого не одобрял Грасс, а именно по статье 23-й Конституции ФРГ. Грасс мечтал о чем-то вроде союза немецких земель, иначе говоря, о конфедеративном устройстве.

Но вернемся к дневнику. Распространившееся и в Западной Германии вышеупомянутое словечко смущало Грасса, но не потому, что ему не нравилось звучание, а потому что он, со своим особым взглядом на процесс объединения, подозревал, что слово это может стать выражением «нового безумия» — чем-то вроде крика жерлянки, предвещающего, как уже говорилось, беду.

Обсуждая с женой планы на 1990 год, он решает регулярно

наведываться в ГДР, чтобы «следить за переменами после крупных политических и революционных событий». Одновременно он размышляет и над повестью. На аэродроме, собираясь в конце января из Португалии в Германию, он покупает свежий номер еженедельника «Цайт», и это чтение сразу возвращает его к «немецко-немецким дрязгам».

В этом номере он находит беседу с Вилли Брандтом. Многое в высказываниях бывшего канцлера по поводу объединения вызывает у Грасса несогласие. Постепенно былая привязанность к этому человеку, в пользу которого он столько раз участвовал в избирательных кампаниях, не жалея сил и времени, начинает сменяться неодобрением, критикой. Чем дальше — тем больше.

Попутно автор сообщал, что «Крик жерлянки» летит с ним и что уже в самом начале повествования появится «предприимчивый бенгалец, а на самом деле марвари из Калькутты», который откроет частную фирму велорикш, считая это предприятие дешевым и безопасным. При его посредничестве — это всё Грасс пока обдумывал — богатые марвари купят верфь им. Ленина (ирония этой сделки — из-за названия верфи — очевидна). Вообще благодаря ловкому бенгальцу начинается приток жителей из Индии и Бангладеш. То есть начинается вовсю эра рыночных отношений, которая, пожалуй, столь же не нравилась Грассу, как и бывшее дефицитное плановое хозяйствование в ГДР.

А теперь подробнее о Брандте. 28 января 1990 года Грасс записал: «Вчера телевидение показало Брандта на учредительном съезде тюрингской СДПГ. Меня беспокоит то, как он говорит об объединении. Формулировки слишком обтекаемы и неточны: объединение снизу вверх, не унитарное государство, а федерация, основанная на суверенитете земель. А еще он загодя готовит отпор голосам из-за рубежа, критикующим “волю немецкого народа к объединению”. Уж не исходят ли подобные националистические веяния от его молодой жены? Или он решил так подвести итог своей политической карьере? Или даже старается смыть с себя пятно “отщепенца без роду без племени?” (как его нередко именовали крайне правые политические противники, намекая на эмигрантское прошлое. — *И. М.)*. Или затрагивает эту тему просто потому, что так велит ему инстинкт политика? А может, каждая из этих причин сыграла свою роль?..»

Честно говоря, не совсем понятно, в чем Грасс обвинял своего давнего друга и соратника. Если он за федерацию, опирающуюся на земельный суверенитет, то это, казалось бы, весьма близко к тому, о чем помышлял сам Грасс, — что-то вроде конфедеративного устройства. А то, что некоторые из

европейских соседей Германии опасались, как бы разросшаяся географически, с увеличившимся населением страна не стала европейским «гегемоном», — это несомненно, тем более учитывая ее центральное геополитическое положение и, главное, историю в XX веке, когда Германия оказалась зачинщицей двух самых кровавых войн. Такие опасения действительно высказывались.

Маргарет Тэтчер была не в восторге от идеи воссоединения. С ней или с кем-то из других видных политических деятелей связывали выражение, что он (или она) так любит Германию, что хотел бы, чтобы их было как минимум две.

В этот период, в 1989–1990 годах, вопрос о единстве Германии становился эпицентром мировой политики, узловым пунктом принимаемых мировыми державами решений.

«Крот истории», которому приписывают медлительность, на сей раз «рыл» стремительно, опережая политиков. Во всяком случае, роковое нежелание и неготовность правящей верхушки ГДР во главе с Хонеккером учесть происходящие изменения, особенно в Советском Союзе, сыграли с ней дурную шутку. В ходу было высказывание одного из руководителей ГДР, что «если соседи затевают у себя ремонт, это не значит, что и мы должны переклеивать обои». Цитата не дословная, но смысл ее был именно такой. Потому Горбачев в октябре 1989 года высказался в том духе, что опаздывающих наказывает жизнь, имея в виду именно руководство ГДР.

Правда, и сам Горбачев проявил в истории с объединением нерешительность, он колебался, не имея, скорее всего, определенного плана в отношении Германии. Но когда остро встал вопрос об открытом переходе через границу, он не воспротивился, не желая применять насилие, стремясь обойтись без крови. Хонеккеру пришлось уйти еще раньше. Но понадобится какое-то время, прежде чем вопрос будет решен окончательно. Сразу после крушения Стены канцлер Коль еще считал необходимым поздравить Горбачева с тем, что в ГДР наконец «начались реформы».

Но люди в обеих частях Германии уже ликовали. Вилли Брандт тогда произнес свою знаменитую фразу: «Теперь срастется то, что должно срастись!» В городах стали проходить демонстрации — сначала под лозунгом «Мы народ!», а потом — «Мы единый народ!».

Тем не менее еще 5 декабря 1989 года Горбачев — и это говорит о его непоследовательности — в разговоре с министром иностранных дел ФРГ Геншером критиковал Коля за его программу из десяти пунктов, касающихся объединения. А уже 10 февраля 1990 года Горбачев в беседе с Колем ясно дал ему

понять, что «немцы должны сами сделать свой выбор», хотя и добавил: «В контексте реальностей». И тут же упрекнул канцлера, что тот использует предвыборную кампанию, чтобы ускорить процесс воссоединения.

Единство Германии явилось результатом не так называемых объединительных войн, как в конце XIX века, а согласия с соседями по континенту, и это было главное. Не менее важны были серьезные обязательства по поддержанию мира и недопущению милитаристской экспансии, данные в ходе предварительных переговоров и во время торжественного акта объединения. Германия брала на себя ответственность за то, что никогда больше с немецкой земли не будет исходить военная угроза.

Но Грассу, как многим другим думающим людям, столь быстрый процесс казался непродуманным и опасным. Кое-что из его сомнений подтвердилось, и очень быстро. Откликнувшись на высказывание Коля о том, что поезд германского единства уже ушел, Грасс написал и послал в «Шпигель» статью «Поезд ушел — но куда?».

«Шпигель», возмущенно писал в дневнике Грасс, отказался напечатать статью, и автор решил передать ее в газету «Тагесцайтунг».

Двадцать четвертого февраля Грасс записал свои впечатления от посещения партийного съезда (социал-демократического). Хотя процедура казалась ему утомительной, она тем не менее произвела на него сильное впечатление — ее просто ничем не заменишь, а «она демонстрирует, как трудно дается выработка демократических решений, поскольку демократии необходимо учиться». Злободневное замечание! И ведь не только для западных немцев, которые к 1990 году уже 40 лет жили в условиях пусть не идеального (идеальное, как известно, недостижимо), но все же демократического государства. Грасс его очень часто критиковал, писал гневные статьи, но всё же государство-то было демократическое, потому что проходили выборы, канцлеры менялись, менялось правительство, и резкие статьи Грасса, как и других людей, подвергавших жесткой критике самые разные аспекты политической жизни своей страны, печатали тоже.

Но в одном с Грассом не поспоришь: демократии действительно надо учиться, даже когда у тебя и у всего общества уже такой большой опыт общения с этой формой государственного устройства.

На съезд, о котором писал Грасс, приехал Вилли Брандт, делегаты приветствовали его стоя и избрали почетным

председателем. На сей раз Грасс более одобрительно относился к выступлению Брандта — оно «содержало внятное послание, выходящее за пределы Германии». Конечно, замечал автор дневника, хотелось бы «большей определенности», но тем не менее он считал, что «партийный съезд обрел историческое значение».

Подчеркнем снова: Грасс неоднократно и упорно предостерегал от недостаточно, с его точки зрения, подготовленного и продуманного объединения. Он понимал, что немцы спешат воспользоваться принципиально новой ситуацией в мире.

Грасса более всего беспокоили две вещи: окончательный экономический развал на Востоке и усиление крайне правых, экстремистских, даже шовинистических настроений.

Давний и яростный противник немецкого (как, впрочем, и всякого иного) национализма, Грасс призывал к тому, чтобы прошлое стало окончательно «преодоленным прошлым» и чтобы кардинально изменившийся мир в Европе не превратился в «прекрасный новый мир» по Хаксли. Тревога его не была случайна и не являлась плодом художественного воображения. В своем дневнике в марте 1990 года он замечал, что «те ультраправые, националистические, ксенофобские, антисемитские и прочие антитолерантные настроения, которые в ГДР до сих пор не выходили на поверхность и теперь со всей неизрасходованной силой вылезли наружу, проявляются гораздо откровеннее, чем я ожидал».

Последующие события подтвердили его правоту. Глядя на проблему шире, можно сказать, что неонацизм перестал быть немецкой спецификой, охватывая весьма широкие пласты населения в разных странах. Многие, в том числе молодежь, оказываются восприимчивыми к идеям, которые уже давно считались навсегда скомпрометированными и безвозвратно ушедшими в прошлое. Нацистские идеологемы в разных вариантах и разнообразной национальной окраске вновь оказались привлекательными для экстремистов разного рода (включая казавшуюся такой тихой и мирной Норвегию). Выходит, что крах фашизма не дал полного и долгодействующего иммунитета народам Европы.

Разъезжая по Востоку Германии, пока еще ГДР, Грасс попадает в городок Альтдёберн неподалеку от Котбуса. Там буроугольный карьер. Была еще и лесопилка, теперь ее нет. Карьер умирает. Старожилы еще надеются, что найдется «западный покупатель» на их уголь. Но ясно, что это пустые надежды. По мнению Грасса, карьер протянет еще с полгода.

Судьба этого местечка и его жителей, а их примерно пять тысяч, кажется писателю характерной и даже символичной. Он пишет статью под названием «Письмо из Альтдёберна», чтобы продолжить его «Репортажем» оттуда же. Этот текст он планирует использовать для выступления в рейхстаге, чтобы представить «карьер как метафору разрушения ГДР». Его заботят детали: в магазине городка (единственном) до 1 июля 1990 года должны быть распроданы все запасы, чтобы освободить место для западных товаров. «Отсюда: разоблачение механизмов рыночной экономики и тех, кто несет политическую ответственность», — Г. Коля и других, записывает автор.

Конечно, в памяти оживает длившееся 40 лет стремление граждан ГДР купить хоть что-нибудь «западное». Не случайно в Берлине и других крупных городах создавались так называемые «эксквизиты», специальные магазины, где за большие деньги можно было купить, к примеру, западную одежду. Приезжавшие в ГДР советские командированные охотно посещали эти заведения, если, конечно, хватало денег. А уж берлинцы знали все эти места и были там постоянными посетителями — если, опять же, позволяла зарплата. Так что в тот момент Грасс, обеспокоенный судьбой гэдээровских товаров, всё же не очень точно улавливал настроение граждан республики.

Они тогда еще не ощутили, что могут оказаться в объединенной стране гражданами второго сорта. Тогда они скорее наслаждались появлением западной продукции любого рода, за которой к тому же не надо было стоять в очереди. Но в долговременном плане Грасс угадал многое — еще годы спустя граждане бывшей ГДР не могли почувствовать себя комфортно в системе рыночных отношений, лишенные к тому же привычной опеки со стороны государства.

Но Грасс рассматривал происходящее — с первых же шагов к объединению — как «антиконституционный аншлюс». Само слово «аншлюс» должно вызывать ассоциации с насильственным присоединением Австрии к третьему рейху, что, конечно, с исторической точки зрения перебор. Но писатель видел не парадные, а повседневные стороны единства: усилившуюся ксенофобию (которая давно уже не является специфически немецкой чертой, если говорить о последних десятилетиях) и всё еще не преодоленные различия в образе жизни «осси» и «весси», приводящие к вспышкам взаимной неприязни.

Грасс был не одинок в своих опасениях, это мы уже отмечали. К примеру, известный историк и политолог Курт Зонтхаймер считал, что спустя два года после провозглашения германского единства картина представляется весьма мрачной. «Недостатки и

ошибочные шаги, сделанные в процессе объединения, стали более заметными», — писал он в своей книге «Федеративная Республика Германия сегодня. Основные черты политической системы». Первоначальное ликование в связи с крушением Стены вылилось скорее в ухудшение настроения, заметное недовольство, одним словом, разочарование. Исследователь тоже подчеркивал вспыхнувшую в «новых землях» (так стали называть бывшую ГДР) ксенофобию и проявления национализма.

Возникало даже ощущение или скорее подозрение, а не возвращается ли демократическая Германия к временам Веймарской республики, где (как раз по Грассу) плохо выученные уроки демократии, «война всех против всех», растущий национализм привели немцев в объятия Гитлера. Грасс в изданной в 1992 году книге «Речь об утратах» писал о сходных проблемах, а подзаголовок отчетливо выражал именно эту мысль: «О падении политической культуры в объединенной Германии».

Даже спустя почти два десятилетия после объединения (в 2009 году) мне попался на глаза напечатанный в еженедельнике «Цайт» (№ 17) материал, откликавшийся на публикацию в газете «Бильд ам зонтаг» статьи одного из тогдашних руководителей социал-демократов о том, что в 1989–1990 годах было организовано не воссоединение, а «вталкивание», «втаскивание» ГДР в ФРГ.

У автора «Цайт» эти запоздалые сожаления вызвали иронию, ведь находившаяся в состоянии коллапса, полного беспорядка и неуправляемости ГДР присоединилась к ФРГ, совершенно не подвергая сомнению ни ее политическое устройство, ни экономическое состояние. Государство, которое практически перестало функционировать во всех отношениях, присоединялось к функционирующему и, безусловно, процветающему государству. Так что вряд ли справедливо утверждать, будто ГДР «втолкнули» или «подбросили, как подкидыша» более мощному государству.

Горбачева тоже упрекали, что он согласился с объединением на основе 23-й статьи Боннской конституции. Но ведь немцы сами на парламентских выборах 18 марта 1990 года решили этот вопрос. Созданный в ГДР осенью 1989 года Христианско-демократический союз (ХДС) победил на этих выборах именно под лозунгом «Объединение по 23-й статье».

Конечно, и тогда многие считали, писал автор «Цайт», что необходимо изменение конституции, некое совместное «новое начало», глубокое осмысление реально действующего рыночного механизма. Были серьезные и ответственные люди, которые, подобно Грассу, настаивали на более продуманной и неспешной

концепции объединения. Но они выступали как сторонники некоего «третьего пути» — им не нравились ни рыночная экономика, ни регулируемое сверху и жестко планируемое хозяйствование «реального социализма». Но остальной западный мир как раз опасался этого «третьего пути», потому что применительно к Германии это смахивало на эксперименты с нацистскими поисками «особого пути».

Коллапс государственного социализма придавал к моменту объединения дополнительную легитимность капиталистическому устройству. И многие тысячи жителей ГДР, которых меньше всего интересовали в тот момент поиски «третьего», или «особого» пути, дружно перебирались в западную часть страны, уже практически легитимизируя воссоединение, совершенное к тому же без малейших признаков насилия, при одобрении подавляющего числа граждан Восточной Германии, уставших от авторитарного режима, от закрытой границы, ограничившей их возможность ездить по миру странами Варшавского блока, от Штази и пр. Что не помешало многим уже через пару лет горестно восклицать: «Коль обманул нас. Где цветущие долины?»

Ставшая вскоре заметной пропасть между западным и восточным уровнями жизни, от которой совсем непросто было в одночасье избавиться, как казалось многим, даже усугублялась. И «братья с Востока», которым так сочувствовали граждане Западной Германии, превращались в обузу — надо было «отстегивать» деньги на «солидарность».

В дневнике Грасс цитировал отрывок из письма Оскару Лафонтену, который, будучи известным деятелем СДПГ, во время выборов в бундестаг 1990 года выдвинул свою кандидатуру, а в последующие годы стал председателем партии: «Сжальтесь над людьми из ГДР; меня возмущает именно безжалостность этой политики — а она напориста и жестка как раз потому, что безжалостна. Ведь Вы думаете только о том, как построить экономику вокруг немецкой марки». И добавляет: «Хочу написать об уроках германского объединения».

Попутно Грасс замечал, что рисует, «как одержимый», — углем, карандашом. Рисует умирающий лес. Но главные мысли сосредоточены на упомянутых «уроках». Несколько раз он подчеркивал свое меняющееся, охладевающее отношение к социал-демократической партии. И тут же: «О Брандте не хочется думать». Если сравнить эту запись от июля 1990 года со всем тем, что он писал и говорил о Брандте раньше, результат оказывается печальным, свидетельствуя о глубоком разочаровании Грасса, к которому привели, конечно же, сам процесс объединения и позиция СДПГ и лично Брандта.

Похоже, писал Грасс, объединение, «говоря нынешним языком, “схлопнулось”». Главное, что миллиардные кредиты должны теперь пойти на поддержку разорившегося сельского хозяйства и обнищавших городов. «Да здравствует рыночная экономика!» — иронизировал он. Но ведь только что он говорил о «безжалостности» и «жесткости» курса, избранного в отношении ГДР.

Что же делать, если в условиях «реального социализма» ни сельское хозяйство, ни промышленность не могли добиться реальных успехов? «Обнищавшие города» образовались не за один год, когда обе части Германии готовились к объединению. Конечно, в социалистическом лагере «наша» ГДР справлялась с экономикой лучше, чем, к примеру, Румыния. Она слыла образцово-показательной страной Восточного блока. Но ведь это было очень условно — конкуренции с Западом-то она всё равно не выдерживала.

К тому же благодаря некоторым «хитрым» механизмам она в определенной мере участвовала в рыночном обороте ФРГ. Благодаря этому национальному, межгерманскому «общему рынку», пусть и очень редуцированному и ограниченному, она жила лучше большинства, если не всех, стран Варшавского пакта. Но для Грасса, искренне переживающего происходящее, всё это со знаком минус. «Политика пишет сюжеты», опережая «Крик жерлянки», пока еще существующий лишь в замысле, писал он. Но этот заунывный, настораживающий крик, способный накликать беду, слышался ему всё время, пока он ездил «из Германии в Германию».

Он обдумывал в это время и другие аспекты «политических сюжетов». В частности, хотел «рассмотреть социальное обнищание как отправную точку для различных видов ненависти. Захват власти нацистами и связанное с этим безумие на расовой почве были бы невозможны без шестимиллионной безработицы».

В оценке всего, связанного с фашизмом, Грасс всегда давал сто очков вперед любому аналитику. И это его суждение безукоризненно точно. Он предвидел и другое: что страны, как тогда говорили, «третьего мира» будут становиться всё беднее и потому «всё сильнее ненавидеть» — сначала другие племена или религиозные группы. Потом — следует так понимать Грасса — их ненависть выплеснется дальше. И тут же он проводил параллель с событиями, сопровождающими немецкое объединение: «Несмотря на внешне благоприятные условия, первоначальные надежды на волшебную немецкую марку грозят всё же перерасти у населения ГДР в разочарование. Резкий подъем безработицы, высокомерие и назидательный командный тон западных немцев, реальная

перспектива вновь оказаться среди проигравших, одураченных, стать вечными неудачниками — всё это может породить ненависть, которую станет подпитывать самоуничижение».

Как тут поспоришь с автором? Единственное, что утешает, — это написано в 1990 году. С тех пор Федеративная Республика Германия, несмотря на дисбаланс между обеими ее частями, остается самой мощной экономикой Европы. Мы наблюдаем это, следя за событиями в еврозоне. Кто прежде всего спасает страны, оказывающиеся в период кризиса на грани дефолта? Германия.

Совершая поездку в Берлин «без пограничного контроля», обычно проводившегося «брюзгливыми солдафонами» пограничной полиции ГДР, Грасс, как и всё время, пока он писал свой дневник, думал о предстоящем объединении. Он разочарован своей партией. «Лишь с трудом сохраняю свое членство в СДПГ». У Оскара Лафонтена, считал он, нет никакой содержательной программы. «О Брандте не хочется думать». Он критиковал бессменного редактора и издателя «Шпигеля» Рудольфа Аугштайна, одного из важнейших деятелей на западногерманской политической и медийной сцене с очень давних времен. Аугштайн в статье, которую как раз читал 2 июля 1990 года Грасс, обрушивался на его, Грасса, «противоположную точку зрения» по вопросам германского единства, за что удостоился характеристики «профессионального циника». Думал Грасс и о том, что Берлин снова станет столицей. Вот только чего: «Укрупненной ФРГ? Германского союза? Или, как хотелось бы мне, Союза немецких земель?»

Он составляет план «Крика жерлянки»: может получиться «компактная горько-комическая повесть…». И снова к объединению: даже погода недовольна. «В этом удушливом зное происходит объединение Германии, похожее на процедуру банкротства». Сообщает, что хочет начать в Берлине работу над текстом под названием «Куплено по дешевке — ГДР». И излагает основные тезисы: «Итог всего лишь одного месяца банкротства: финансовый дефицит, пустая казна, безработица. Нарушение Конституции: выборы 14 октября. Положение о выборах. Немцы второго сорта: следствием будут ненависть, зависть, комплекс неполноценности. Перелицованная идеология: рыночная идеология. Неприлично и непристойно — никаких идей, только скупка по дешевке».

Грасс убежден, что «уже сейчас демократии нанесен ущерб: нарушение конституции, решения в обход парламента, охота на творческую интеллигенцию при попустительстве сотрудников Штази. Единогласная пресса… Пренебрежение оппозицией. Ментальность блицкрига. Складывается впечатление, будто

Германия и Япония выиграли войну. Культура в забвении».

Глубоко понятны озабоченность и тревога Грасса. Но если внимательнее взглянуть на его претензии, то не совсем понятно, кому они адресованы. Разве «охота на интеллигенцию», особенно осмеливавшуюся проявить инакомыслие, не была всегдашней характерной особенностью культурной жизни в ГДР? Тем более «попустительство Штази», ведь слежка, попытки застращать, вызвать страх прежде всего у этой самой интеллигенции, в том числе у писателей, — всё это было пугающим фоном культурной и литературной жизни в ГДР.

Какие-то книги не издавались вовсе — почему Уве Йонсон оказался соседом Грасса в Западном Берлине? Да потому что его не хотели издавать в ГДР. И происходило это отнюдь не накануне объединения, а намного раньше. Кто-то из писателей Восточной Германии в первые послевоенные годы питал надежды, что именно ГДР станет оплотом антифашизма, мира и справедливости. Но чем дальше, тем больше росло отчуждение между ними и государством с его вездесущей Штази, и это тоже началось не в 1990 году. А «пренебрежение оппозицией»? Когда это в ГДР терпели хоть какую-нибудь, даже слабую оппозицию? Да никогда! И Грасс это отлично знал. Он же навещал некоторых коллег в ГДР, где они, как бы создавая «мини-группу 47», читали друг другу фрагменты своих произведений. Он же был уверен, что их прослушивали, что за ними следили (не говоря уже о том, что они должны были убраться до наступления ночи).

Кардинальные изменения в общественном и государственном организме едва ли проходят где-нибудь гладко и беспроблемно. Впрочем, трудно назвать в современном мире последних десятилетий что-либо, подобное воссоединению Германии. Особенно учитывая контекст, в котором произошло разъединение, и тот факт, что за 40 лет раздельного существования там сложились две абсолютно полярные политические системы. Плюс десятилетия существования двух военных блоков, которое делало оба германских государства эпицентром холодной войны.

Когда-то я спросила Генриха Бёлля, как он относится к заключению Московского договора от 12 августа 1970 года, многое менявшего в лучшую сторону в отношениях между СССР и ФРГ. Мы беседовали как раз вскоре после заключения этого договора. Бёлль улыбнулся своей чарующей улыбкой и сказал, что вообще относится к любым договорам без особого пиетета, потому что их всегда можно нарушить.

Наверное, он был прав. Кто-то может сказать, что и торжественные заявления в момент объединения тоже могут быть

нарушены. Но пока этого, к счастью, не произошло и ничто не указывает на то, что такая угроза реально может возникнуть. Впрочем, специалистов по будущему, как известно, нет. Так что нам всем остается верить и надеяться.

Глава X
БРАТЬЯ ГРИММ, ГЮНТЕР ГРАСС И СЛОВА

В произведениях Гюнтера Грасса не раз возникают переклички с творчеством братьев Гримм. В романе «Крысиха» постаревший герой «Жестяного барабана» Оскар Мацерат снимает фильм «Леса братьев Гримм», где сюжеты известных гриммовских сказок напрямую связываются с отдельными сторонами действительности ФРГ. Сказочно-экологическая линия романа сопряжена с персонажами знаменитых сказок, с самими братьями, которые оживают в роли боннских министров и у которых сказочные герои пытаются искать защиты от лишенного фантазии и потому духовно оскудевшего мира, где правит золотой телец.

Якоб и Вильгельм Гримм предстают в «Крысихе» как борцы с коррумпированной властной верхушкой общества, финансовыми магнатами и прочими владельцами крупных капиталов. Сказке удается на короткий миг одержать над ними победу: демонстранты требуют «сказочного правительства» и напрямую призывают: «Пусть правят братья Гримм!» Но силы неравны, и в итоге антиэкологисты и враги сказки расправляются со всеми, кто пытался им противостоять: братьев Гримм приказывают арестовать, и герои их сказок терпят поражение в конфронтации с властью.

Братья Гримм, как и некоторые другие писатели минувших эпох, являются для Грасса какой-то жизненно важной, живой частью культурного наследия, которая ему особенно близка. Неудивительно, что собирателям знаменитых сказок он посвящает одну из своих поздних книг — «Слова братьев Гримм» (2010).

В середине XIX века братья Гримм, известные российскому читателю преимущественно как собиратели и литературные обработчики немецких народных сказок, работают над монументальным «Немецким словарем» (точнее «Словарем немецкого языка»), задуманным как этимологический и историко-лингвистический труд. Он был начат и концептуально обдуман ими (первый том вышел в 1854 году), а после их смерти продолжен коллегами разных поколений и завершен лишь во второй половине следующего века.

Спустя примерно полтора столетия после выхода первого тома другой немецкий писатель, наш современник Гюнтер Грасс,

рассказывает о их работе, прослеживает сложный жизненный и творческий путь братьев Вильгельма и Якоба, выдающихся литераторов и ученых, родоначальников германистики как науки о немецкой литературе и языке, основателей исторической филологии. Повествуя о их полной драматических поворотов личной и профессиональной судьбе, Грасс рассказывает и о себе, дополняя и многое расшифровывая из собственного художественного и жизненного багажа, включая общественную и политическую деятельность.

При этом он не только ведет искуснейшую словесную игру в бисер, как бы присоединяясь к творческому процессу отбора слов и составления словесных «гнезд» для словаря, которым увлеченно занимались братья Гримм, но и умудряется — в свойственной ему манере — втиснуть в почти исключительно лингвистическое пространство большие отрезки немецкой истории, многие ключевые эпизоды из разных эпох, время далекое и близкое, в том числе самую что ни на есть актуальную современность.

Подзаголовок этой книги — «Объяснение в любви». Это признание в любви не только двум выдающимся, как сказали бы в советские времена, «мастерам слова», но и немецкому языку с его богатейшими лексико-фразеологическими возможностями, и немецкой литературе, возникшей на основе этого языка и его обогащавшей.

«Жили-были когда-то два брата, которых звали Якоб и Вильгельм, которые считались неразделимыми и известными на всю страну, почему их и называли — из-за их фамилии — братья Гримм…» Так говорится почти в самом начале книги, а судя по другим его сочинениям, Грасс и раньше любил этот народно-сказочный зачин: «Жили-были когда-то…» Только в других его произведениях это, как правило, носило у Грасса насмешливо-пародийный характер, а здесь всё говорится абсолютно всерьез. И хотя словесная виртуозность и изобретательность не изменили писателю и языковая стихия по-прежнему буйствует в его сочинении, былого гротескного пиршества здесь мы уже не найдем: книга о братьях Гримм, включая исторические отклонения и вставки, вполне органичные для стиля этого произведения, написана очень серьезно. Да и полная драматических моментов жизнь двух главных героев требует этой серьезности. Впрочем, как мы знаем, раньше Грасс умел заставить гротеск «работать» в самых что ни на есть трагических ситуациях.

Временами братья Гримм и Гюнтер Грасс оказываются, волей автора, современниками, близкими по взглядам и даже вступающими в диалог, волнующий всех троих. Грасс видит себя то гуляющим с одним из братьев по аллеям Берлинского

зоопарка, то беседующим с обоими на скамейке среди деревьев, а то и сидящим среди членов Прусской академии наук во время выступления Якоба. В ряду других слушателей обнаруживаются поэты и ученые разных эпох — здесь и Лейбниц, и Гердер, и Гёте, и Фихте, и Гегель, по прихоти грассовского пера оказавшиеся в одном зале, несмотря на разницу времен. Это цвет немецкой словесности и философии. Благодаря им возникло выражение «страна поэтов и мыслителей».

Хотя еще при Гриммах ощущается нечто тревожное, какой-то диссонанс, который спустя столетие заставит задуматься: а уместна ли эта формула в известный период XX века, когда мир содрогнулся перед лицом нацистских преступлений? Неужели такое возможно в «стране поэтов и мыслителей»?! А тогда, при Гриммах, некто Виганд, защищая от критики работу братьев над словарем, видит главный порок одного из критиков в том, что у него в жилах «нет ни грана немецкой крови» — сплошь еврейская. Якобу Гримму такая защита не очень по душе. Но и высказываться ему тоже не по нраву. Он вообще «против политики». Зато Гюнтеру Грассу это не просто небезразлично, а очень важно, и негативный смысл его высказываний по этому поводу вполне очевиден. В своей книге он не раз вернется к этой теме.

Но главное, конечно, другое: Грасс снова и снова подчеркивает, что через «языковые мостики» он и братья Гримм тесно связаны, пропасть лет не разделяет их. Вот почему он всё время воспроизводит воображаемые встречи с братьями, в том числе уже упомянутое заседание в Прусской академии наук, где Якоб произносит совсем не лингвистическую, а скорее жизненно-бытовую, берущую за душу речь о старости, ее бесчисленных тяготах и редких радостях. Духовное соприкосновение автора книги и ее героев выливается в почти осязаемое, реальное. Разделенные полутора столетиями, они предстают как сограждане, современники и единомышленники.

Братья живут «по совести» и потому оказываются нередко в эпицентре конфликтов. Эта жизнь «не по лжи» представляется Грассу достойной подражания. Он вспоминает эпизоды своей юности, когда жить по совести было невозможно. Он, как и подавляющее большинство сверстников, не очень-то задумывался над этим, а позднее не уставал корить себя, что в свое время «не задавал вопросов». Вспоминает он и страницы своей зрелой жизни, например участие в предвыборных кампаниях в поддержку Вилли Брандта, и более поздние эпизоды, в частности падение Берлинской стены, начавшееся объединение Германии, о котором он мечтал, но которое тем не менее оставило у него горький

осадок. И всякий раз он мысленно обращается к братьям Гримм и как бы ищет у них моральную поддержку.

В отличие от Грасса, вложившего в политическую и публицистическую деятельность немало душевных сил, Якобу Гримму «всякая политика кажется отвратительной на вкус». Он ведет себя как гражданин, но не хочет быть ни «либералом» (хотя, по существу, оба брата были именно либералами), ни «конституционалистом», не желает быть ни «за», ни «против», не намерен принадлежать ни к какой партии. Его стихия — это слова, словоупотребление великих поэтов. Старые слова он именует «языковыми памятниками». Его главный долг, если можно так выразиться, лексико-грамматический, филологический. Вот почему сделанное Гриммам предложение создать словарь Грасс считает «звездным часом книгоиздания».

Грасс и собственное творчество ставит в некую опосредованную связь с творениями братьев Гримм. Он вспоминает романтиков Ахима фон Арнима и Клеменса Брентано с их «Волшебным рогом мальчика», сборником старинных народных песен, над которым потрудились и Гриммы, и соотносит свои книги с этим известнейшим образцом немецкой романтической традиции: в романе «Палтус» подробно пересказывается история возникновения «Волшебного рога». Упоминается в данном контексте и сказка «О рыбаке и его жене», которая обыгрывается в романе Грасса в связи с проблемой отношений полов, меняющейся роли мужчины и женщины в истории человечества, феминистской борьбы и т. д.

Любое слово из гриммовского «Словаря» становится для Грасса зацепкой, игровым поводом, чтобы перенестись из минувшего в день сегодняшний и откликнуться на его события. Так, слово «узел» немедленно вызывает ассоциации с историей повешенного иракского диктатора Саддама Хуссейна.

Для Грасса Саддам — конечно же монстр, как и любой кровавый деспот. Но виновными, с его точки зрения, являются и те, кто, «служа нефтяному бизнесу», пожимал ему руку, снабжал его оружием всех калибров, да еще и ядовитым газом и другими поражающими химическими средствами, чтобы он мог победить «врага-соседа», который для него был воплощением зла. Правда, Грасс не упоминает, что «враг-сосед» вел себя не менее ужасно, выставляя в первые боевые ряды детей, которые тем самым приносились в жертву. Его больше заботит, что «мы», то есть, по-видимому, западный мир, «во имя свободы удовлетворились одним повешенным», поскольку «мы» в принципе против смертной казни. Но «мы» страшно испугались, когда вскоре после исполнения приговора повесились несколько детей. Это были

дети из разных стран, но все они последовали «за своим идолом». И снова Грасс не упоминает выставленных в авангард боевых действий и убитых в боях с иракцами иранских детей, науськанных властителями на «врага-соседа». Сложная, однако, материя… Но ощущения, что Грасс в ней до конца разобрался, не возникает.

Всё проще, когда он снова и снова воображал себя сидящим на скамейке Берлинского зоопарка рядом с Якобом, который так любил гулять по тамошним аллеям. Иногда, ввиду молчания собеседника, Грасс что-то пытался ему внушить, в чем-то убедить, ободрял его, говоря о значимости начатого братьями и не завершенного ими «Словаря». Но увы: «Мой сосед по скамейке не реагировал. Он сидел, демонстрируя запечатленный в меди Людвигом Эмилем (третьим из братьев Гримм, известным художником. — *И. М.)* красивый профиль». И только когда Грасс мимоходом упомянул, что Хильдебрандт (работавший над словарем еще при жизни Якоба и потом после его смерти. — *И. М.)* не ограничивается цитатами из Шиллера и Гёте, а цитирует и современников, «даже Генриха Гейне», ему показалось, что на лице его соседа «отразился страх. Но сразу после этого выяснилось, что я сижу один, хотя и не переставая что-то бормотать».

Якоб с самого начала против того, чтобы в словарь вносились высказывания «современных», вроде Гейне или Гуцкова, и вообще кого-либо из «Молодой Германии», этого предреволюционного интеллектуального литературного течения. Карл Гуцков был восторженным сторонником Июльской революции 1830 года во Франции. В 1835 году германский бундестаг запретил «младогерманцам» печататься. Вильгельм Гримм и вовсе считал их «бандой». Иначе говоря, образы братьев отнюдь не однозначно «розовые» даже в доброжелательной грассовской интерпретации, они полны противоречий, и автор, высоко ценя обоих, не склонен был их идеализировать. Но они очень важны для него как люди, как ученые и литераторы, в известном смысле как образцы для подражания.

Для братьев написание словаря — не просто увлекательная, захватывающая работа, она еще позволяет сохранить «независимость от любой государственной службы». Но они могут вести себя и как «деловые люди», упрямо выторговывая у издателя более высокое денежное содержание. Грасс признавался, что это как-то не вязалось с его представлениями: «деловой тон не оставляет места для очаровательных выражений и поэтической стихии, которые столь характерны для их писем». Грасс называл это «странным поведением», ведь он представлял себе младшего

Гримма, Якоба, как «мягкого, мечтательного» человека, чьи слова «шли от сердца». Такой прагматизм кажется ему удивительным, плохо сочетающимся с его представлениями о братьях.

Но все же главное в их характерах и внутреннем мире — это преданность и верность немецкой литературе и немецкому слову. Братья признаются, что лучшим в их жизни были «труд и старание». Грасс разделял эту точку зрения. Он и сам, уже оставивший позади свой восьмидесятилетний юбилей, говорил о неиссякающей жажде работы, о стремлении продолжать писать.

Каждая буква, на которую начинается какое-то слово, вносимое в словарь, и каждое слово, щедро окруженное литературными цитатами, вызывали у Грасса переклички с современностью и его собственной жизнью. Например, слово «война». Уже упомянутый сотрудник Гриммов Рудольф Хильдебрандт через два года после основания германского рейха восторженно пишет в одном из томов, что «государственное и военное искусство и смелость, наконец», помогли «больному и искривленному древу нации» снова обрести «пространство, свет и воздух». Эти слова более чем смущали Грасса: «Едва ли такое могло бы выйти из-под пера Якоба. Или всё же могло? Неужели братья Гримм так увлеклись бы любовью к отечеству, в которой многократно всех заверяли, что стали бы славить войны, начавшиеся вскоре после основания рейха, которые по воле Бисмарка велись против Дании, Австрии и Франции?»

Грасс признавался: «Я не знаю ответа», — но само слово «война» не оставляло его в покое. Слишком многое связано с этим словом в истории Германии, мира и в его личной судьбе. Он приводит многочисленные словосочетания и фразеологические обороты, раскрывающие значение этого понятия в прошлом и настоящем. Можно натравливать друг на друга людей и страны, чтобы они вступали в войну, ее можно развязать и спровоцировать, как это нередко бывало в истории и современности. Бывают войны религиозные, захватнические и оборонительные и пр. Если не хватает внешних врагов, заменой становятся войны гражданские. Такую войну нетрудно начать, раскалывая общество изнутри и внушая страх перед угрозой, идущей извне, даже если она мнимая. Войны происходили и происходят — в разные времена и в разных точках земного шара. И всегда выискивались люди, находившие им оправдание. Нельзя также забывать, что «маленькая пограничная война может привести к войне мировой». «Война забирает лучших» — и об этом следует помнить. Не остается не процитированным и Клаузевиц с его знаменитой формулой, согласно которой «война — это продолжение политики другими средствами».

Грасс замечал: он вынужден опустить многое, что в гриммовском словаре относится к слову «война». Но непременно хотел хотя бы коротко коснуться той войны, которая «научила его страху», то есть развязанной нацизмом Второй мировой. А потом перейти к войнам, которые и сегодня никак не желают кончаться, из-за чего получается, что мир все еще остается временем между войнами. Он вспоминал, что в той страшной войне, которую навязали народам Гитлер и его окружение, он, Грасс, «выжил случайно». Но вскоре началась холодная война, сопровождавшаяся «горячей войной» в Корее. В этот устрашающий перечень он включал и войны на Ближнем Востоке, которые всякий раз усиливают градус взаимной ненависти в этом регионе. Не менее взволновала его и война на территории бывшей Югославии.

Перед лицом войн, не желающих кончаться, как ему не вспомнить барочных поэтов, свидетелей Тридцатилетней войны, горестно оплакавших жертвы и разруху, — Грифиуса, Опица, Даха и других, которым он посвятил повесть «Встреча в Тельгте». Эти поэты близки Грассу. Их не упустили из виду и братья Гримм, составляя свой «Словарь».

В тексте книги мы не раз встретим сравнение Гриммов с Чарлзом Дарвином: братья, блуждающие в дебрях истории языка и выявляющие лексические связи и изменения на протяжении эпох, напоминают Грассу английского исследователя, который, вернувшись в Англию из своих путешествий, анализирует собранные им образцы для доказательства эволюционного происхождения видов. Так и Гриммы «перелопачивают» историческую словесную массу, дабы установить, что из чего происходит и как функционируют законы развития языка. Составляя концепцию «Словаря» и опираясь на историю и литературу, они думают о современном им живом языке «от Лютера до Гёте».

Изучая переписку братьев, пока они вынужденно живут в разных географических точках, Грасс обращал внимание на то, как в письмах Вильгельма возникает картина «нравственного падения» в Гёттингенском университете, где царят «услужливые тихони» и «полные ненависти сплетники». Так, жена некоего придворного советника рассказывает всем, что братья Гримм «втихую оплачиваются из Франции», — это, по мнению Гриммов, «классическая подлость». И, добавим, очень живучая: попытки скомпрометировать достойных людей утверждением, что они за свою деятельность получают деньги от «вражеских сил» из-за границы и потому должны считаться «вражескими агентами», возникают снова и снова — вплоть до наших дней.

Воображаемые диалоги Грасса то с одним, то с другим братом по естественным причинам ни к чему не ведут. Он признавал, что братья «не откликаются» на его, как правило, взволнованные и эмоциональные рассказы. Так, попытка рассказать Якобу о знаменитом письме Клауса Манна, написанном из эмиграции оставшемуся при фашизме в Германии Готфриду Бенну и об «ужасном его ответе», увы, не вызывает реакции собеседника. Грассу так и не удается отвлечь его от собственных мыслей, а так хотелось бы узнать его мнение. То же происходит, когда он упоминает свою открытую переписку с чешским писателем Павлом Когоутом в 1968 году, когда «Пражская весна породила некоторые надежды», или о таком же обмене письмами с японским писателем Кэндзабуро Оэ, где они пытались сопоставить и осмыслить «полную вины военную историю» своих стран.

«Словарь немецкого языка» создается долго: от одной буквы к другой минует чуть ли не целое столетие, сменяются поколения филологов, участвующих в работе. Пока готовится «Словарь», в Германии и мире происходят разные события, больше пугающего свойства. Много абсурдного — не только в процессе работы над томами после смерти Гриммов, еще больше в самой исторической реальности. Две охватившие мир войны в XX веке изменили почти всё и, тем не менее, по мысли Грасса, «изменили недостаточно». Исчезла империя Бисмарка, но оставила на своих местах чиновников; потерпела крах революция в Германии; «жалким образом погибла Веймарская республика». «Ужасы тысячелетнего рейха хоть и длились всего двенадцать лет, но остаются ощутимыми и сегодня».

Из обломков рейха «вылупились два германских государства», которые «хотели быть очень не похожими друг на друга». И объединяло их, по ироническому замечанию Грасса, лишь то, что в обоих государствах находились «тихие», «бесшумные» люди, продолжавшие трудиться над гриммовским «Словарем». И только шелест страниц сопровождал их деятельность — несмотря на грохот и ужас бесконечных военных сражений. Так «Словарь немецкого языка» братьев Гримм превращается в мощную метафору истории, уходящих и сменяющих одна другую эпох, отнюдь не бесшумно утекающего времени.

И снова, как на протяжении всей книги, Грасс перешагивает из одного исторического пласта в другой. Том, содержащий слова на букву «К», вызывает в его памяти некое имя: не императора, полководца или «репрезентанта» политической, общественной или культурной жизни Германии, а полицейского Курраса,

убившего студента Бенно Онезорга, случайно оказавшегося в толпе демонстрантов, протестовавших против приезда в Западный Берлин иранского шаха. С этого убийства и началось, собственно, мощное студенческое движение в западной части Германии и Берлина.

Дом Грасса, как мы уже упоминали, пытались поджечь — правые радикалы не могли ему простить выступлений в поддержку Вилли Брандта. В результате западноберлинская полиция прислала в его дом охрану, молодых полицейских — как-никак там находились дети. Спустя много лет на одном из предвыборных мероприятий к Грассу подошел человек в штатском и напомнил ему, как в свое время был среди полицейских, дежуривших в его доме. После убийства Бенно Онезорга он, по его признанию, не мог оставаться среди тех, кто терпел и выгораживал Курраса. Ему стало противно наблюдать, как коллеги перед судом «единогласно спасают убийцу своими лживыми свидетельскими показаниями». «Это был вопрос совести», — добавил он. «Совесть» ему дорого обошлась — он лишился работы, зарплаты и будущей пенсии государственного служащего.

Грасс ловил себя на мысли, что хотел бы из «западноберлинского болота» 1967 года перенестись в зоопарк XIX века и встретить там хотя бы одного из братьев Гримм. Но «настоящее снова и снова нагоняет» его, не дает укрыться. «У меня вызывает боль и отвращение моя страна, чей язык я нежно люблю», — признавался Грасс. Признание, на которое решится не каждый.

Стремясь вырваться из современного «болота», Грасс частенько устраивал себе воображаемые встречи с братьями Гримм. Иногда они не уклонялись от диалога, «выслушивали болтовню о берлинском обществе», вставляя пикантные подробности из своего времени, с интересом узнавали о распространении их сказок по всему свету и миллионных тиражах. Даже менее общительный и мрачноватый Вильгельм улыбался, явно радуясь услышанному.

В ткань книги вплетены стихи Грасса, которые обобщают или конкретизируют события и эпизоды прошлого и настоящего, комментируют всё, рассказанное прозой. Порой его стихи — это вариации на темы гриммовских сказок с известными персонажами. Возможно, автор читал их своим воображаемым соседям по скамейке в Берлинском зоопарке. А может быть, их ответные слова лишь мерещились автору или это просто ворковали голуби вокруг старых памятников.

В годы нацизма издательство Хирцеля, который в свое время

задумал и поручил Гриммам создание словаря и честно, с энтузиазмом выполнял свою часть работы, было «аризировано», иначе говоря, отнято у потомков издателя и передано «чистокровным арийцам». В этой связи — да и раньше тоже — Грасс неоднократно возвращался к проблеме антисемитизма в Германии, в котором позорным образом отметились многие крупные писательские имена разных столетий. Во всяком случае, «все ученые издатели, работавшие под эгидой Академии, должны были представить доказательства своего арийского происхождения».

Здание лейпцигского издательства, Кёнигштрассе, 2, сгорело во время бомбардировки города 4 декабря 1943 года. Оно выгорело полностью, а вместе с ним все книги и материалы, в том числе с корректорской правкой братьев Гримм (как в свое время писательский Манифест во время встречи в Тельгте). Обобщая историю сгоревших материалов в стихотворении, Грасс писал о том, что тогда, если воспользоваться выражением Шпенглера, не просто «закатилась», а «пропала Европа». Но не пропали «слова братьев Гримм», не пропал их «Словарь немецкого языка», переживший не одну войну. Как сказал бы уже не немецкий мыслитель Шпенглер, а русский писатель Булгаков: «Рукописи не горят».

«Всегда речь шла о словах… С одной стороны, они рождали смысл, с другой — были пригодны, чтобы создавать бессмыслицу… Иногда крошечные обломки истины погребены под лавинами слов… В словесном споре рождаются ругательства, проклятия, заклинания, иногда возникают чудеса. Так и в Берлинском зоопарке, где я снова и снова жду встречи с Гриммами». И долго-долго в ушах Гюнтера Грасса звучали и не умолкали «слова братьев Гримм». Это и есть «объяснение в любви».

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Я написала не обо всём. За пределами рассмотрения осталось то, что казалось мне менее интересным, например толстый роман «Широкое поле», за чтением которого, признаюсь, я скучала. Это, пожалуй, единственное крупное сочинение Грасса, о котором мне не захотелось писать (по принципу: все жанры хороши, кроме скучного). Возможно, следовало посвятить больше места лирике и ранним абсурдистским пьесам, но тут сыграли роль формально-логические моменты. Начав с подробного жизнеописания, содержащегося в мемуарном романе «Луковица памяти», я прямехонько уперлась в «Жестяной барабан» — по сию пору главное и самое замечательное произведение Грасса. Ну а потом следовало перейти к двум другим частям «Данцигской трилогии» и т. д.

Когда я работала над этой книгой, в средствах массовой информации появилось потрясшее многих сообщение. В апреле 2012 года Гюнтер Грасс опубликовал стихотворение, которое называлось «Что должно быть сказано». Чего угодно можно было ожидать от нобелевского лауреата, но только не такого текста.

Я впервые за многие годы увидела по каналу Евроньюс Грасса. Сопровождающий его появление на экране комментарий был примерно такой: Грасс написал стихотворение, воспринятое как антисемитское. Было также упомянуто, что он не так давно (а мы знаем, что это было в 2006 году в «Луковице памяти») признался, что служил в войсках СС.

На телеэкране Грасс, «состарившийся и пишущий последними чернилами», как он характеризовал себя в своем стихотворении, совершенно не был похож на дряхлого немощного старика. Выглядел он просто отлично. Дать ему его 84 года было невозможно. Его снимало сразу несколько телекамер, он держался очень уверенно — для него такие вещи, как кино- или телесъемки, дело привычное.

Глядя прямо в телекамеру, он демонстративно медленно закуривал трубку, делал всё не спеша и со значением, давая кому-то из тележурналистов автограф. Потом поднялся с кресла и пошел лицом на камеру, с абсолютно бесстрастным выражением, призванным подчеркнуть, что происходящее его мало волнует. За долгую творческую жизнь, особенно учитывая количество скандалов, возникавших вокруг его произведений и заявлений, он привык к вниманию журналистов. Он был человек публичный и достаточно хладнокровный.

Сочинение это лишь условно можно назвать стихотворением,

даже ритмизованной прозой, утверждали немецкие критики. Но дело не в литературном качестве грассовского опуса, созданного «последними чернилами», словно последними каплями крови (такой метафорический намек прочитывается в этом образе «последних чернил»).

Так о чем же всё-таки это стихотворение? Грасс упрекал себя, что слишком долго умалчивал нечто очевидное: некая страна утверждает за собой право на первый удар, который способен уничтожить иранский народ. Но теперь он больше не может молчать и говорит то, «что должно быть сказано»: Израиль угрожает Ирану!

Подавляющее большинство немецких политиков, епископов церкви и литературных критиков выразили свое возмущение этим сочинением, в котором всё перевернуто с ног на голову. Историки считают, что желание Грасса «выговориться» связано с его долгим «молчанием о службе в частях СС».

Знаменитый поэт и певец Вольф Бирман с горечью заметил, что неонацисты в Германии теперь раскроют объятия Грассу, «прижмут его к сердцу». Известная противница нацизма Беата Кларсфельд, в свое время публично давшая пощечину канцлеру Кизингеру, который, как выяснилось, был членом нацистской партии, сравнила Грасса с Гитлером.

Епископ евангелической церкви Маркус Дроге упрекал Грасса в том, что он перепутал причину и следствие: «Под угрозой находится право на существование не Ирана, а Израиля. Лишать государство права на существование сравнимо с угрозой убийства». Можно критиковать политику Израиля, «но только признав его право на существование». А президент Ирана снова и снова заявляет, что Израиль, как раковая опухоль, должен быть стерт с лица земли…

«Шпигель» отозвался статьей Георга Дица: «Само название стихотворения какое-то нагловатое. Грасс ведет себя так, словно стоит перед командой готовых стрелять в него карателей, разорвав рубаху на груди, чтобы бросить в глаза мерзкому миру свою правду. Это та же история, что с Мартином Вальзером. Просто дух захватывает, когда видишь, с какой наглостью люди этого поколения, которым сегодня за восемьдесят, умудряются путать причину со следствием. “Мы жертвы, нам не дают сказать, что мы думаем”, — утверждают они и тем самым переносят вину на тех, кто реально был жертвой».

Георг Диц напомнил об истории с Мартином Вальзером, о которой стоит рассказать подробнее.

Вальзер — автор известных романов, становившихся бестселлерами. Побывав в свое время на Освенцимском процессе,

где судили нацистских преступников, он возмутился тем, что к ответственности привлекались главным образом «пешки». Его эссе «Наш Освенцим» вызвало огромный отклик. Писатель считал, что Освенцим отражает вину не только мелких надзирателей, но прежде всего немецкого государства и общества.

«Освенцим — великогерманское предприятие, — писал Вальзер. — В каждом — частица той причины, которой обусловлен Освенцим. И каждый должен найти в себе эту частицу. Причем для этого не обязательно побывать эсэсовцем».

После Освенцимского процесса миллионы немцев стали задумываться и разбираться с комплексом проблем, связанных с нацистскими преступлениями, и, надо заметить, давалось это им весьма болезненно.

В определенном смысле студенческий бунт 1968 года был бы немыслим без жесткого и горького обвинения тогдашнему поколению отцов, воевавших на фронте или бывших «просто попутчиками» нацизма. Не случайно журнал «Штерн» в конце 1990-х годов крупным шрифтом напечатал фразу: «Немцы и их прошлое — это история, состоящая из забвения, высокомерия и неспособности скорбеть».

Но через три с небольшим десятилетия после эссе «Наш Освенцим» Вальзер «устал» от чувства вины. Стал воспринимать как оскорбления напоминания о вине и ответственности. Мартин Вальзер 11 октября 1998 года, удостоенный ежегодной премии Немецкой книготорговли, возмутился необходимостью «постоянной демонстрации нашего позора» — то есть воспоминаний о преступлениях третьего рейха.

Речь Вальзера и стихотворение Грасса свидетельствуют о глубокой уязвленности и чувстве стыда тех немцев, которые пережили третий рейх. Смешиваются чувство вины и желание всё это вытеснить из памяти, стыд за преступления, совершенные соотечественниками, и чувство персональной невиновности и одновременно причастности; непостижимость происшедшего, ощущение, что ты всё еще находишься под всеобщим подозрением, и желание когда-нибудь избавиться от этого давящего груза прошлого…

Всё, что можно сказать по поводу так называемого стихотворения Грасса, уже сказали другие в разных немецких газетах и журналах. И тогда он не стал больше ничего отвечать своим критикам, передав через секретаршу: «Г-н Грасс сказал всё, что хотел». И действительно, хотел и сказал. И никто ему в этом не помешал. Так что можно было обойтись без позы приговоренного к расстрелу и разрывания рубахи на груди, как выразился один из комментаторов.

Мне жаль, что я не могу спросить об этом Василя Быкова, или Виктора Астафьева, или Генриха Бёлля, или Альфреда Андерша, воевавших на противоположных сторонах и всем своим творчеством и своей деятельностью пытавшихся воспрепятствовать тому, чтобы ожили эти, казалось бы, канувшие в Лету дремучие расовые предрассудки и весь нехитрый человеконенавистнический набор идеологем фашизма. Эти писатели (и многие другие) твердо знали: фашизм не приносит ни одному народу ничего, кроме несчастья и катастроф. Но их уже нет в живых.

Мне глубоко неприятно то, что произошло. Но такова жизнь: люди меняются, происходят события странные и необъяснимые. А может быть, всё проще: захотелось человеку «последними чернилами» напомнить о себе. Но я не собираюсь из-за произошедшего что-то менять в своем отношении к автору «Жестяного барабана», «Кошек-мышек», «Луковицы памяти» и «Моего столетия», а также других замечательных книг.

Для меня история со стихотворением Грасса остается лишь неприятным послевкусием, осадком, чем-то испортившим настроение. Но не меняющим взгляда на творчество этого выдающегося художника.

В понедельник 13 апреля 2015 года он завершил свой земной путь. Многие годы Грасс вел дневники, так что пока рано говорить, что прочитано и осмыслено всё, что он желал сказать стране и миру. Вполне вероятно, после публикации дневников мы узнаем что-то новое и о нем самом.

Но в любом случае о нем точно можно сказать: он сделал всё, что мог. И не только для немецкой литературы, классиком которой он стал при жизни. Благодаря Гюнтеру Грассу, как и другим выдающимся писателям, вступившим в литературу после войны, Германия изменила свой исторический путь. Он помог немцам понять себя, ужаснуться тому, что они сотворили, и создать другую страну.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ГЮНТЕРА ГРАССА

***1927**, 16 октября* — родился в Данциге (ныне Гданьск) в семье хозяина бакалейной лавки. Отец — немец, лютеранин; мать — католичка из кашубов, небольшого западнославянского народа, в культурном и языковом отношении связанного с Польшей.

1933 — пошел в школу; по времени это совпало с приходом к власти нацистов. Увлекался живописью, графикой, скульптурой, намеревался стать художником.

1937 — присоединился к юнгфольку (детской нацистской организации).

1941 — вступил в гитлерюгенд.

1942 — мобилизован для несения вспомогательной службы в зенитной артиллерии.

1944 — хотел стать моряком-подводником, но оказался в танковых частях войск СС, куда брали только добровольцев. В первом же бою с наступавшими советскими войсками его подразделение было уничтожено; Грасс получил два осколочных ранения.

1945 — после капитуляции рейха попал в американский плен.

***1946**, 24 апреля* — отпущен из лагеря военнопленных.

1946–1947 — пытался продолжить прерванную войной учебу в школе в Гёттингене, но сдавать экзамены на аттестат зрелости отказался. Устроился сцепщиком на калийном руднике, получил продуктовую карточку для рабочих, занятых тяжелым физическим трудом, и перестал голодать.

1947–1948 — обучался ремеслу камнереза и каменотеса, готовясь стать скульптором.

1949–1952 — учился в Академии художеств в Дюссельдорфе.

1953 — переехал в Западный Берлин, где продолжил учебу в Высшей школе изобразительных искусств.

1954 — женился на юной швейцарской балерине Анне Шварц.

1955 — получил премию Южногерманского радио за присланные на конкурс стихи.

1956 — выходит стихотворный сборник «Преимущества воздушных кур».

1957 — родились близнецы Франц и Рауль.

1959 — выходит в свет роман «Жестяной барабан»,

принесший невероятный успех. Грасс работает над повестью «Кошки-мышки» и романом «Собачьи годы». Все эти произведения составят «Данцигскую трилогию».

1960 — родилась дочь Лаура. Первый опыт политических выступлений в поддержку лидера социал-демократов Вилли Брандта.

1963 — принят в Западноберлинскую академию искусств.

1965 — участвует в предвыборной борьбе в пользу СДПГ. Присуждение Почетной литературной премии имени Бюхнера. Родился сын Бруно.

1968 — удостоен премии имени Фонтане и медали Карла фон Осецкого, присуждаемой Международной лигой по правам человека.

1969 — награжден премией имени президента Теодора Хойса. Вышел роман «Под местным наркозом».

1970 — избран почетным членом Американской академии искусств и науки. Побывал в Ленинграде. Сопровождал канцлера Вилли Брандта в Варшаву, где был подписан договор между ФРГ и ПНР.

1972 — активно участвовал в избирательной кампании, поддерживая социал-демократов. Вышла книга «Из дневника улитки».

1974 — вышел из католической церкви. Родилась дочь Елена (ей посвящен новый роман «Палтус»).

1975 — принял участие в Международных Сахаровских чтениях в Копенгагене.

1978 — развелся с Анной Грасс.

1979–1980 — фильм «Жестяной барабан» (режиссер Фолькер Шлёндорф) удостоен «Золотой пальмовой ветви» на фестивале в Каннах и премии Американской киноакадемии «Оскар» за лучший иностранный фильм. Женился на Уте Грунерт.

1983 — избран президентом Берлинской академии искусств.

1984 — переехал в Гамбург.

1999 — удостоен Нобелевской премии по литературе.

2006*, 12 августа* — опубликовано интервью «Почему я прерываю свое молчание через 60 лет», в котором рассказал о том, что скрывал много лет.

2013 — выходит 1200-страничный том переписки Грасса с Вилли Брандтом, они писали друг другу 30 лет.

2015*, 13 апреля* — Гюнтер Грасс скончался в больнице в городе Любеке, где он прожил последние три десятилетия и где с 2007 года существует музей его творчества.

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГЮНТЕРА ГРАССА

«Die Blechtrommel», 1959 — «Жестяной барабан», роман

«Katz und Maus», 1961 — «Кошки-мышки», повесть

«Hundejahre», 1963 — «Собачьи годы», роман

«Örtlich betäubt», 1969 — «Под местным наркозом», роман

«Davor», 1969 — «Перед тем», пьеса

«Aus dem Tagebuch einer Schnecke», 1972 — «Из дневника улитки», репортажно-беллетристическое повествование

«Der Butt», 1977 — «Палтус», роман

«Das Treffen in Telgte», 1979 — «Встреча в Тельгте», повесть

«Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus», 1980 — «Головорожденные, или Немцы вымирают», повесть

«Die Rättin», 1986 — «Крысиха», роман

«Die Unkenrufe», 1992 — «Крик жерлянки», повесть

«Mein Jahrhundert», 1999 — «Мое столетие», роман в новеллах

«Im Krebsgang», 2002 — «Траектория краба», повесть

«Beim Hauten der Zwiebel», 2006 — «Луковица памяти», мемуарный роман

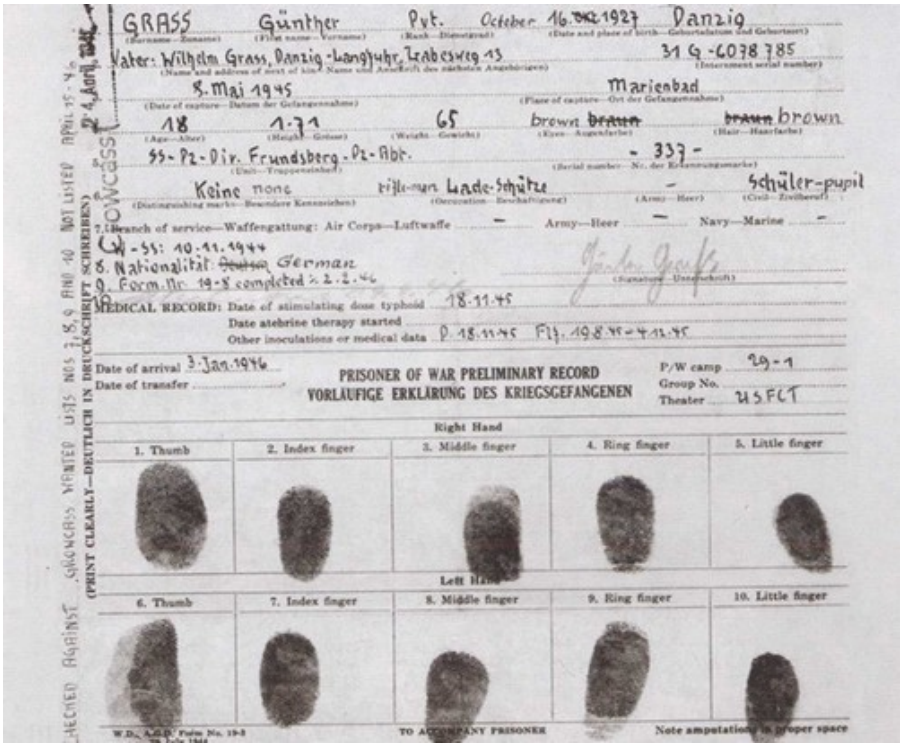
«Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung», 2010 — «Слова братьев Гримм. Объяснение в любви», роман

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Юный Гюнтер с родителями и сестрой Вальтрауд

Дом в городе Гданьске (бывшем Данциге), где жила семья Грасс

Гюнтер Грасс (справа) — солдат СС. 1944 г.



GRASS Günther Pvt. October 16. 1927 Danzig
(Surname—Zuname) (First name—Vorname) (Rank—Dienstgrad) (Date and place of birth—Geburtsdatum und Geburtsort)

Vater: Wilhelm Grass, Danzig-Langfuhr, Krabesweg 13 31 G-6078 785
(Name and address of next of kin—Name und Anschrift des nächsten Angehörigen) (Internment serial number)

8. Mai 1945 Marienbad
(Date of capture—Datum der Gefangennahme) (Place of capture—Ort der Gefangennahme)

18 1.71 65 brown ~~braun~~ ~~braun~~ brown
(Age—Alter) (Height—Größe) (Weight—Gewicht) (Eyes—Augenfarbe) (Hair—Haarfarbe)

SS-Pz-Div. Frundsberg-Pz-Abt. - 337 -
(Unit—Truppenteil) (Serial number—Nr. der Erkennungsmarke)

Keine none Hilfs-mun Lade-Schütze - Schüler-pupil
(Distinguishing marks—Besondere Kennzeichen) (Occupation—Beschäftigung) (Army—Heer) (Civil—Zivilberuf)

7. Branch of service—Waffengattung: Air Corps—Luftwaffe — Army—Heer — Navy—Marine —

W-SS: 10.11.1944

8. Nationalität: ~~Danzig~~ German

9. Form No. 19-8 completed on 2.2.46

MEDICAL RECORD: Date of stimulating dose typhoid 18.11.45
Date atebrine therapy started
Other inoculations or medical data D 18.11.45 Flt. 19.8.45-4.12.45

Date of arrival 3 Jan 1946
Date of transfer

PRISONER OF WAR PRELIMINARY RECORD
VORLÄUFIGE ERKLÄRUNG DES KRIEGSGEFANGENEN

P/W camp 29-1
Group No.
Theater USFCT

(PRINT CLEARLY—DEUTLICH IN DRUCKSCHRIFT SCHREIBEN)

Right Hand

1. Thumb 2. Index finger 3. Middle finger 4. Ring finger 5. Little finger

Left Hand

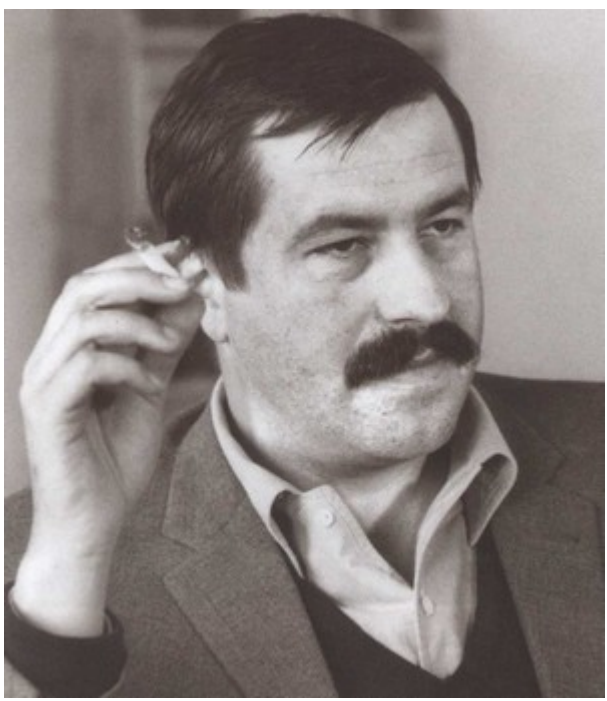
6. Thumb 7. Index finger 8. Middle finger 9. Ring finger 10. Little finger

W.D., A.G.O. Form No. 19-3 TO ACCOMPANY PRISONER Note amputations in proper space

CHECKED AGAINST SHOWCASE NUMBER LISTS NOS. 2 & 9 AND 10 NOT LISTED APRIL 15-46

Showcase

Карточка военнопленного Гюнтера Грасса



Грасс всегда оставался умелым полемистом

В молодости Грасс уверенно отстаивал свои взгляды в дискуссиях и на митингах

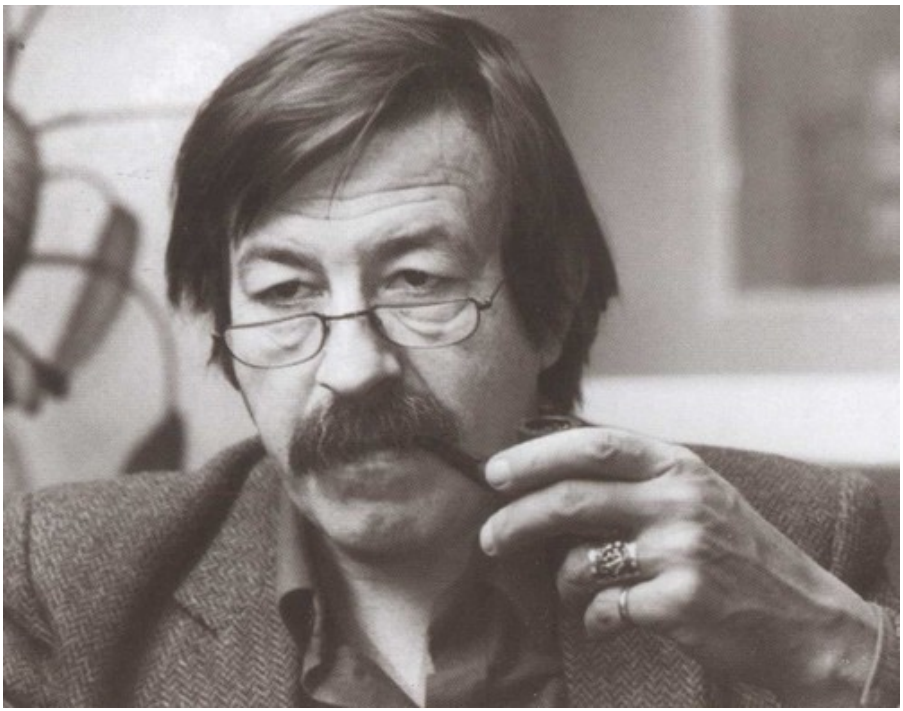
Грасс много работал

Гюнтер Грасс в компании с лауреатом Нобелевской премии по литературе Генрихом Бёллем (крайний справа)

На съемках фильма «Жестяной барабан»

Грасс сам рисовал обложки своих книг

Гюнтер Грасс много лет поддерживал Вилли Брандта-политика (крайний справа с микрофоном)

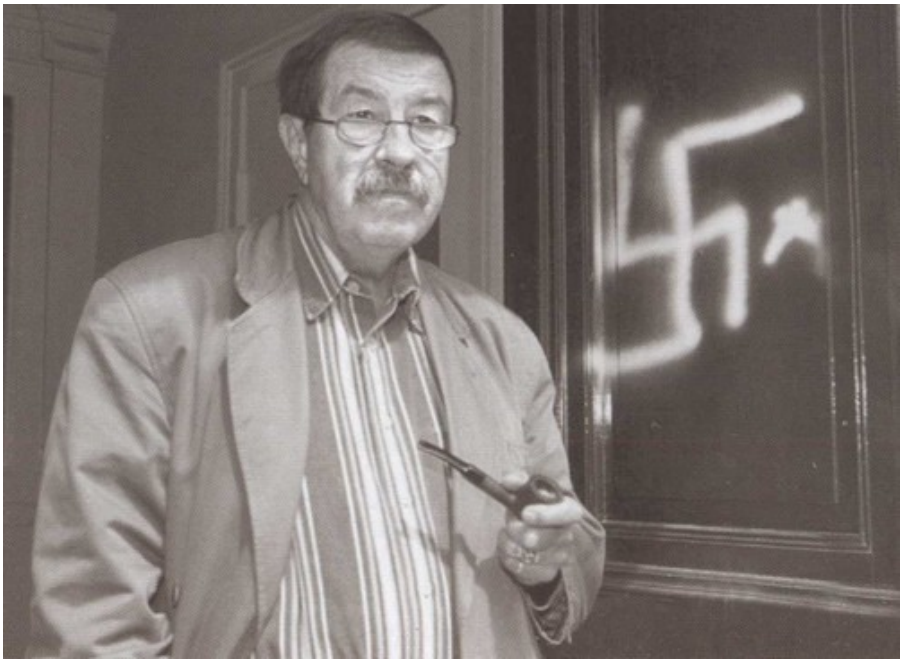


Грасс был заядлым курильщиком

С королем Швеции на церемонии вручения Нобелевской премии по литературе. 1999 г.

Грасс — нобелевский лауреат

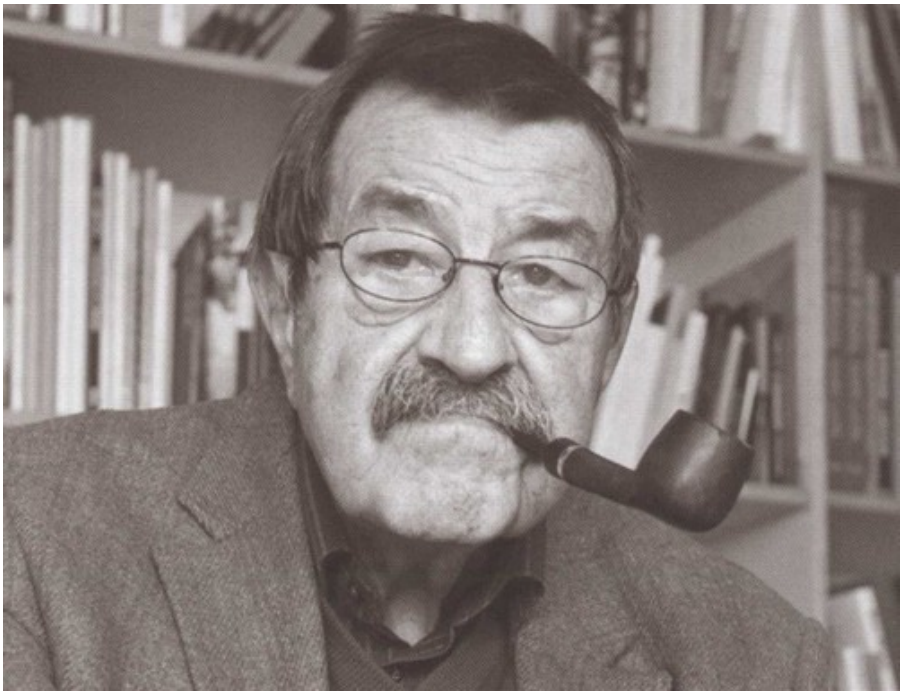
С канцлером ФРГ Герхардом Шрёдером. 2002 г.



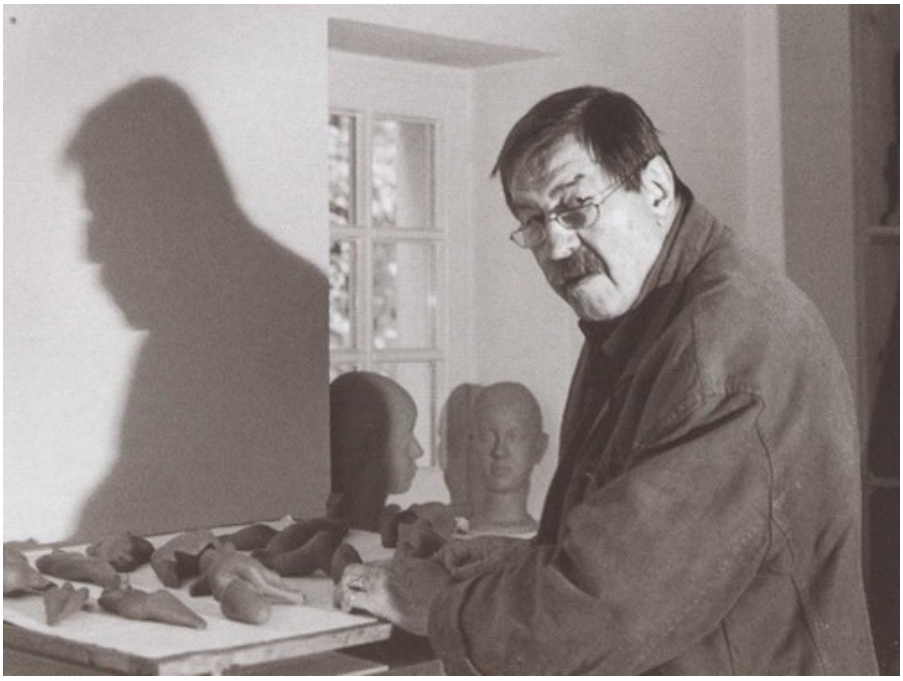
Ненавидевшие Грасса неонацисты рисовали свастику на дверях его дома

С женой Утой Грунерт

Грасс со своим семейством

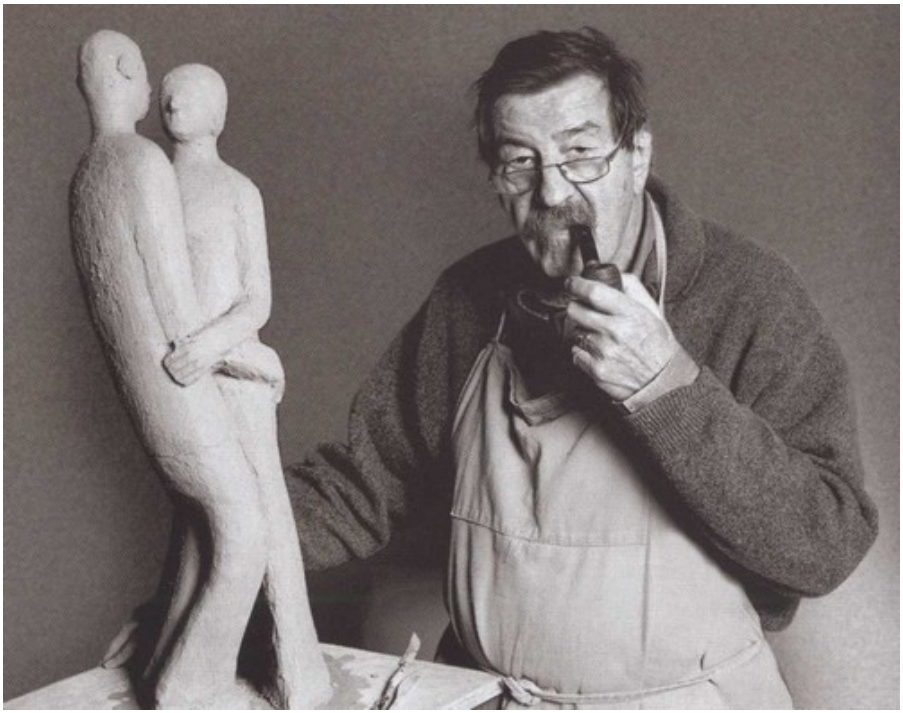


В кабинете



В мастерской

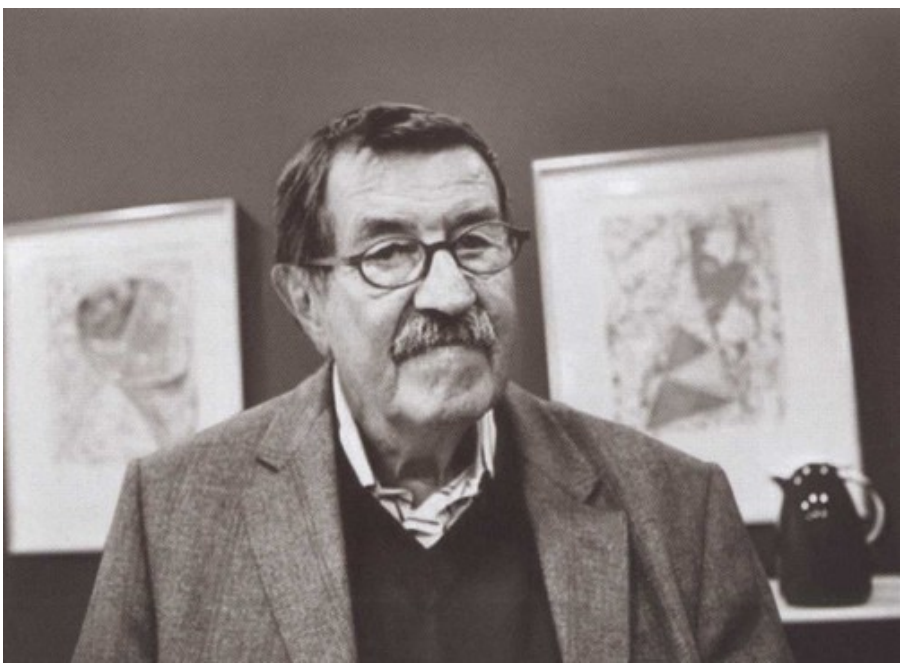
Грасс умел веселиться



Скульптура занимала в его жизни немалое место

Некоторые образы Грасса находили достойное воплощение и в скульптуре

Рисунки Гюнтера Грасса



На фоне своих рисунков

Одна из последних фотографий Гюнтера Грасса

notes

Примечания

1

«Эффект очуждения» (*Vertfremdung*) — литературный прием, особенности которого сформулированы драматургом Бертольтом Брехтом, широко используется современным литературоведением.

2

Влиятельная международная общественная организация, созданная в апреле 1968 года и объединившая представителей мировой политической, финансовой, культурной и научной элиты. Теоретическая деятельность клуба послужила толчком к появлению новых направлений научных исследований, в том числе глобального моделирования и построения первых компьютерных моделей мира; способствовала критике негативных последствий стремительного экономического роста, поиску путей сохранения окружающей среды и др.